A ARTE DE NÃO INTERPRETAR COMO POESIA CORPÓREA DO ATOR

Renato Ferracini

EDITORA UNICAMP

O objetivo principal desta publicação é mostrar a proposta do processo de formação de um ator não-interpretativo, tomando por base as experiências técnicas e metodológicas do LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, UNICAMP. As etapas desse processo de formação, além de descritas, foram registradas audiovisualmente e organizadas na forma de um CD-ROM interativo, para substancializar conceitos e exercícios não-interpretativos de representação para o ator, propostos pelo referido núcleo, e também para facilitar a percepção de fenômenos desse processo que dificilmente podem ser descritos em palavras.

ISBN 85-268-0627-0

9 788526 806276

A "verdade teatral" nada mais é que a busca da vida orgânica em cena. No caso do ator, é o que ele busca incessantemente: uma maneira viva de articular sua arte, de doar-se. E, no momento dessa doação, quando, de alguma forma, Apolo e Dionísio dão-se as mãos, entrelaçando o ator e seu fazer teatral, todas as teorias caem por terra, esvaziam-se. No teatro, no momento vivo do ator em cena, estamos presenciando, além do "produto artístico", o próprio ato da criação do ator acontecendo ante nossos olhos – o que, em si mesmo, é revolucionário. Se nós, atores, conseguirmos realizar e recriar, a cada apresentação, esse momento mágico teatral, com nossa verdade e nossa vida, nossa honestidade e nossa organicidade, então teremos ainda muitos livros como este, que tentam explicar, conceituar e discutir esse atleta afetivo chamado ator.

E, na pesquisa da práxis teatral, cada vez fica mais claro que o caminho não são as respostas únicas, mas a busca daquelas que sempre insistem em retornar. Talvez porque não exista uma única resposta, mas um conjunto delas, que se articula

conforme o entendimento prático de cada artista cênico. Este livro mostra apenas uma dessas articulações, provocada pela eterna busca de respostas sobre o fenômeno teatral, que é, em si, inexplicável, imensurável e, principalmente, belo.

RENATO FERRACINI é, desde o início de 1993, ator-pesquisador-colaborador integrante do Lume, UNICAMP, no qual vem desenvolvendo pesquisas práticas em codificação, sistematização e teatralização de técnicas corpóreas e vocais não-interpretativas para o ator. Atualmente, é doutorando pelo Departamento de Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP, onde também concluiu o mestrado. É, ainda, idealizador, colaborador permanente e editor da revista do Lume.

A ARTE DE NÃO INTERPRETAR COMO POESIA CORPÓREA DO ATOR

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Reitor
CARLOS HENRIQUE DE BRITO CRUZ

Coordenador Geral da Universidade
JOSÉ TADEU JORGE

EDITORA UNICAMP

Conselho Editorial
Presidente
PAULO FRANCHETTI

ALCIR PÉCORA – ANTÔNIO CARLOS BANNWART – FABIO MAGALHÃES
GERALDO DI GIOVANNI – JOSÉ A. R. GONTIJO – LUIZ DAVIDOVICH
LUIZ MARQUES – RICARDO ANIDO

Renato Ferracini

A ARTE DE NÃO INTERPRETAR COMO POESIA CORPÓREA DO ATOR

EDITORA UNICAMP

Ficha catalográfica elaborada pela
Biblioteca Central da Unicamp

Ferracini, Renato
F41a A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator / Renato Ferracini. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

1. Teatro – Técnica. 2. Representação teatral. 3. Atores – Estudo e ensino. I. Título.

ISBN: 85-268-0627-0 CDD 792.02
792.028

Índices para catálogo sistemático:

1. Teatro – Técnica	792.02
2. Representação teatral	792.028
3. Atores – Estudo e ensino	792.028

Copyright © 2001 by Editora da Unicamp
Copyright © by Renato Ferracini

Nenhuma parte desta publicação pode ser gravada, armazenada em sistema eletrônico, fotocopiada, reproduzida por meios mecânicos ou outros quaisquer sem autorização prévia do editor.

à minha sempre companheira, amiga e irmã Ana Cristina, eternamente presente nos momentos de conquistas, descobertas, crescimentos...

ao meu mestre Luís Otávio Burnier (in memoriam), iniciador e responsável por minha paixão pela arte de ator...

aos meus pais, Dorival e Natalina, e também ao meu querido irmão Alexandre, grande e importante incentivador...

aos amigos do LUME – Simi, Ric, Cris, Raquel, Jesser e Suzi –, eternos companheiros de sonho...

ao Carolino, Teotônio, Quifrô, Risalbunda, Caxinha, Cocô, Aurora, Aristo, Margarida e, principalmente, ao Gelatina – nossos anjos...

A arte trabalha, antes de mais nada, com a percepção.
Quando atinge a percepção é que ela revoluciona.

Luís Otávio Burnier

Agradecimentos

Primeiramente, ao prof.-dr. Ivan Santo Barbosa, pela orientação atenta e por crer não somente que este trabalho fosse possível, mas também no LUME!

Aos amigos e atores-pesquisadores que até hoje caminham juntos: Ana Cristina Colla, Carlos Roberto Simioni, Jesser de Souza, Raquel Scotti Hirson, Ricardo Puccetti; e também àqueles que tomaram outro caminho: Ana Elvira Wuo e Luciene Pascolat pela paciência e generosidade nas entrevistas e gravações audiovisuais que fizeram este trabalho possível, e também pelo companheirismo em todos os momentos, principalmente aqueles de ausência!

À profa. dra. Suzi Frankl Sperber, ou melhor dizendo: à querida Suzi, coordenadora do LUME e, mais que isso, uma amiga que, por sua generosidade, paciência, carinho, perspicácia, inteligência, bom senso e sensibilidade, mantém o LUME vivo!

Ao sempre querido amigo Barbosa, sempre em estado de alerta, pronto para socorrer a todos em todos os momentos!

À dona Nair, pelo carinho maternal! E também pelos bolos, tortas, mandiocas fritas, bolinhos de chuva, que fazem as alegrias das tardes do LUME!

Ao meu irmão Alexandre Ferracini, primeiro leitor crítico deste trabalho, e que tanto ajudou!

Ao meu amigo e primo Adilson Roberto Leite, grande incentivador!

À Tatiana Wonsik, Joana Abreu e Vera Caputo pelas correções atentas e delicadas!

Ao Paiva, pelas dicas sempre úteis na construção do CD-ROM.

E à FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – que viabilizou todo o projeto!

Sumário

Apresentação 15

Prefácio 19

Segundo prefácio – A arte de ator como sinestesia 21

Introdução 23
Por que um CD-ROM? 23
O conteúdo temático 24
Rápidas palavras sobre o Lume 31

Doar: verbo bitransitivo 35

Interpretação/Representação 43
O ator na historiografia 50
Esquemas semióticos 87

Da pré-expressão à expressão 99
Pré-expressividade – O alicerce 99
Ação física – A poesia corpórea 100

Apresentação

A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator iniciou-se, na verdade, há muito tempo. Veio da formação teatral sólida de Luís Otávio Burnier, fecundada por seu veio heurístico e genial, experimentada nas aulas de "Mímica Corporal" e "Expressão Corporal" da UNICAMP e plasmada em sua proposta feito ação no LUME. Renato Ferracini é um dos herdeiros privilegiados desse processo. Na graduação em Artes Cênicas, Renato foi aluno de Burnier e, ainda jovem ator, vivenciou plenamente a proposta desse mestre ao integrar-se ao LUME. Assim, desde o início dos anos 90 apreende o LUME, respira o LUME, come, bebe e pensa o LUME. E mesmo após a viagem prematura de seu mentor (Luís Otávio encantou-se em 1995), permaneceu no LUME e emprestou toda sua energia, seu amor e sua ousadia para esse Núcleo de Pesquisas Teatrais – um raro exemplo em nosso país, a demonstrar que a Universidade não é só cabeça, mas também corpo, alma, imaginação e realizações –, sustentados pela teimosia, sensibilidade e atuação de todo esse grupo de "poesia corpórea" que são os atores-pesquisadores do LUME.

Renato Ferracini, em 1996, iniciou seu programa de mestrado em Multimeios. Coube-me o desafio e a honra de orientá-lo em seu projeto. Projeto que, bem executado como foi, recebeu o Prêmio Intercom como uma das melhores dissertações de mestrado na modalidade Estudos Interdisciplinares. E esse trabalho consubstanciou-se em dois suportes: o impresso, em formato de dissertação, e o CD-ROM, que possibilita cinestesicamente o contato com os procedimentos do LUME.

Assim, é possível, por intermédio do CD-ROM, navegar pelas múltiplas vertentes estéticas que essas pesquisas viabilizaram; mergulhar nos vários procedimentos aplicados para se atingir a performance dos atores; aprofundar-se em plataformas de beleza, inteligência e imaginação. É certo que seria possível verbalizar sobre diversas dessas questões; no entanto, os suportes das tecnologias informacionais permitem ultrapassar o nível da verbalização – por mais sutil que seja. Atinge as possibilidades da visualização dessa iconicidade teatral (luzes, figurinos, cenografia, a fisicidade dos atores, seus gestos, seus movimentos corporais, seus deslocamentos, suas expressões faciais etc.), mas também os efeitos sonoplásticos utilizados, as vozes dos atores, suas falas, suas músicas, seus ritmos, isto é, a oralidade vivenciada. E mais que isso, são todas essas expressividades manifestas em conjunção, feitas em atos de encantamento.

Quanto ao texto, a dissertação de mestrado sofreu mais uma leitura, condensou-se um tanto, de molde a viabilizar uma leitura em formato de livro, perdendo um pouco da linguagem acadêmica, tornando-a mais próxima dos amantes e amadores do teatro. Mas não abdicou de seu rigor e precisão. Renato Ferracini trabalha bem as palavras e em lâmina breve vai a fundo no processo e revela não apenas a epiderme mais visível e fácil do processo, mas também seus aspectos viscerais e nucleares. Se o LUME é um grupo teatral de nuanças inaugurais, Renato desvenda-lhes os aspectos genéticos.

No livro, primeiro apresenta o LUME, sua origem, propostas e realizações. Ao assumir a distinção entre Interpretação e Representação, assume a segunda e identifica-se aí plenamente com Burnier, com os brilhos e brios do LUME – explicitando a poiésis corpórea do ator. Justifica historiograficamente essa concepção, portanto, retoma os conceptos teatrais, nessa visada, a partir de sua constituição diacrônica: Grécia, Roma, Idade Média, Renascimento. Percebe isso na perspectiva oriental. A partir daí compreende, com verticalidade, os estatutos contemporâneos da teatralidade: Stanislavski, Meyerhold, Artaud, Grotowski, Brecht e Eugenio Barba e seu grupo Odin Teatret. Talvez recuperando as matrizes que plasmaram seu próprio mestre, Burnier.

Semioticamente, explica as vertentes cênicas da Representação e da Interpretação. Explicita-lhes os movimentos, a dinâmica, a gênese em relação aos processos de

construção enunciativa: o enunciado teatral e seu processo enunciatório. Privilegia então a relação ator/espectador. A concepção teatral do ponto de vista semiótico recebe aí uma contribuição sólida, reveladora e inédita.

Se a Expressão Teatral é a parte visível do espetáculo teatral, Renato não se restringe a essa aparência – mesmo que essencial. Mergulha, então, no âmago, dentro do corpo, dentro da carne – e revela a construção da pré-expressividade, sua corporeidade, sua fisicidade, seu impulso, movimento e energia –, estabelecendo-lhe as matrizes, a essência.

E na gênese do ator estão as técnicas, a repetição orgânica do corpo-memória, o treinamento que significa seu combustível. Assim, didática e exemplarmente demonstra os exercícios corporais e vocais. Estabelecem-se, assim, as condições para as pontes e os laços entre esses e a expressividade teatral; a mímesis corpórea e o *clown* como vertentes; da constituição do trabalho com o texto e a construção de personagens.

O texto é honesto e entrega vários mapas da mina – fundamental para quem quer saber sobre o visível no teatro, suas polifonias e cromaticidade. Básico para quem vislumbra o invisível e quer conhecer e genética do teatro e, talvez, vir a ser, na magia e doação, ator e sujeito. Essencial para quem quer saber do cênico, do LUME, do amor ao teatro. Bom encanto, magia e navegação.

Ivan Santo Barbosa

Prefácio

Como espectadora, o que busco no teatro é a visão de um mundo em que o homem se revele a si mesmo, uma cena que mostre ao homem os extremos que podem atingir suas emoções, que lhe dê consciência de seu potencial, do que ele poderia ser se a vida não lhe opusesse obstáculos. Quando encontro o que procuro, o elemento que determina a diferença está no ator que desempenha sua função no limite da magia: manipulando a matéria conhecida para dar-lhe outro significado; fazendo com que uma coisa se torne outra, mesmo continuando a ser ela mesma.

Um ator – carne e pensamento –, que a partir de um corpo fabricado pela cultura que o cerca recria sua própria matéria, supera limites e imposições, extrai outras configurações de seu instrumento, potencializa ao máximo suas funções e oferece ao público, como um mágico, a perfeição da técnica, atestando a distância intransponível que separa o homem comum da personagem, o teatro da vida.

Uma safra de atores desse quilate está em constante aprimoramento através da pesquisa mantida e desenvolvida pelo LUME, cujos conjuntos de conceitos, definições, normas e práticas acabaram por constituir uma escola em que, nas relações mestre/aprendiz, a originalidade do trabalho se afirma e manifesta justamente no prosseguimento de um caminho aberto por um trabalho precedente, continuando seus programas e características; o novo e o irrepetível de cada indivíduo são fundamentados por uma geração comum e por uma linha de descendência na reprodução, na qual a singularidade não nega a comunidade, mas alimenta-se dela e a semelhança não suprime, mas

realiza a originalidade; na qual a aquisição, o desenvolvimento e a incorporação de uma técnica tornam-se exercício de formatividade: um fazer que é, ao mesmo tempo, invenção e reinvenção do modo de fazer.

É exatamente sobre a proposta de trabalho e os procedimentos técnicos desenvolvidos pelo LUME, em seu modo particular de realização que nos fala Renato Ferracini, ao refletir sobre a prática do grupo, imbuído de um desejo legítimo de demonstrar que a arte é uma forma de conhecimento.

Expondo, com clareza e objetividade, o percurso e a finalidade de exercícios e propostas técnicas, deixa explícita a necessidade da "contaminação" do material pelo trabalho dos que o adotam, apontando o equilíbrio e a interdependência entre domínio técnico e processo criativo.

À gente de teatro, *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator* é um presente que resgata e devolve a magia da cena às mãos do ator, atentando para o fato de que ela pressupõe a perfeição da técnica e que o acaso tem muito pouco a ver com a arte.

Sara Pereira Lopes

Segundo prefácio
A arte de ator como sinestesia

"A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator" indicia uma concepção da arte de ator como sinestesia. O corpo do ator, palco e dimensão da arte cênica, abarca a ação e a não ação, o movimento e a contenção, o gesto para o outro e a retomada de si e para si, facultando ao espectador criar relações entre a percepção do corpo que vê diante dele e outras que pertençam aos domínios de sentidos diferentes. A trajetória do foco e do investimento da cena para o ator é traçada por Renato Ferracini em seu bonito retrospecto das pesquisas, reflexões e teorizações do LUME. O que foram exercícios, inicialmente, trabalho pré-expressivo, revelou uma reeducação dos órgãos dos sentidos e uma nova compreensão do corpo dilatado, em estado de energia. Foram necessários um conhecimento muscular no espaço, a composição da imagem a partir de colagens, a in-corporação de ritmo, dinâmica. Parece simples. A dificuldade está em conseguir chegar a uma tal dilatação, a uma tal energia, que permita ao corpo, tratado com certa independência da subjetividade do ator, penetrar-se e se entregar a forças, mecanismos, movimentos, energias imprevistos, não racionais, não planejados. E depois, conseguir fazer justaposições que enriqueçam a composição, sem contradições ou desníveis.

Esta foi a maneira encontrada de evitar a racionalização e o artifício no trabalho do ator. Os artifícios são vistos, no caso desta pesquisa do LUME, como impedimentos,

ou dificuldades, para o ator, que, em cena, diante do espectador, corre o risco de estar preso, não tendo algo próprio para dar. E mais ainda: o espectador diante de artifícios e racionalizações permanece em uma atitude fundamentalmente contemplativa – distanciada, mas também desligada. A decorrência da proposta do LUME, tão bem nuançada e esclarecida por Renato Ferracini, é quebrar a relação estética contemplativa. Ao se confrontar com um ator cujo corpo dilatado expande as energias acionadas pela memória muscular, isto é, com a corporeidade do ator, o espectador não consegue permanecer intocado, distante. Ele como que ecoa a energia recebida, participa, se envolve e é transformado. Há um aspecto mágico nisto. Segundo Ana Maria Amaral, a "magia é uma forma especial de energia que surge quando duas realidades opostas se fundem". Sua observação vem do Teatro de Animação. Neste contexto, a magia provém do confronto entre o inanimado e o concreto: "o inanimado ganha vida, e o concreto parece impregnado de espírito". (Ana Maria Amaral. *Teatro de animação*. SP: Ateliê, 1997). No caso do ator não interpretativo, o confronto se dá entre o corpo animado, presente e concreto e a inclusão dos anseios, dos impulsos da própria energia dilatada, que se expande e se retrai graças ao enriquecimento de cada movimento e tensão. A técnica usada no trabalho pré-expressivo não é feito para fixar movimentos ou atitudes, mas para libertar o ator. Corresponde à não domesticação por excelência.

Renato Ferracini encaminha a descrição dos exercícios para o ponto da reflexão mais delicada, mais aguda, a fim de apanhar o que há de sutil, de profundo na voz, nos ritmos e tempos e ainda as diferentes qualidades dos gestos e expressões. A pesquisa dá as costas aos estereótipos, quer na dança pessoal, quer no *clown*, ou ainda na mímese corpórea. Busca a liberdade pessoal que, conseguida, corresponde à possibilidade de liberdade receptiva do público.

É gratificante verificar que os frutos do legado de Luís Otávio Burnier puderam vir tão depressa e saber que continua sendo construída uma experiência que certamente interessará a todos aqueles apaixonados pela arte de ator.

Suzi Frankl Sperber

Introdução

Por que um CD-ROM?

Há muitos anos, os estudiosos e artistas ligados às artes cênicas escrevem e refletem sobre a representação teatral: suas funções sociais, as encenações e as práticas de formação técnica do ator. Como exemplo, podemos citar o próprio conteúdo teórico deste trabalho. Dizer, simplesmente, que a escrita teórica e reflexiva da arte teatral não se justifica seria, no mínimo, negar toda a história do próprio teatro. Contudo, podemos afirmar que o teatro, seja ele interpretativo ou representativo, é uma arte eminentemente prática, tanto no produto expressivo e estético – o espetáculo – quanto nos processos pré-expressivos, metodológicos e de pesquisa que estão na base desse produto. E se pensamos assim, ambos os processos – expressivo e pré-expressivo – geram, não somente reflexões embasadas na escrita, mas também, e principalmente, uma farta documentação audiovisual que poderia servir como elemento substancializador da própria reflexão, possivelmente, até sanando alguns equívocos que poderiam decorrer da escrita. Esse *link* entre a linguagem escrita e a linguagem corpórea poderia, até mesmo, funcionar como um suporte persistente das técnicas corpóreas e vocais apresentadas para futuras pesquisas na área.

Hoje, temos tecnologia suficiente, se não para implantar essa *práxis* de maneira efetiva, ao menos para iniciar e viabilizar a ligação quase simultânea entre a reflexão e o

audiovisual. Hoje, podemos "ver" e "ouvir" ao mesmo tempo em que lemos, desde que utilizemos, para esse fim, o computador e as ferramentas multimídia.

A reflexão teatral realizada por meio desse *link* entre reflexão escrita e audiovisuais, utilizando-se de ferramentas multimídia, pode, em hipótese, expandir, enriquecer e aprofundar a compreensão do que está sendo colocado pelos pesquisadores dessa área, uma vez que permite a facilidade de criação e manipulação de hipertextos, o trabalho gráfico e a manipulação de imagens estáticas e em movimento, além da criação de desenhos e animações; esses elementos substancializam, em muito, a questão didática.

Pelos motivos expostos, resolvemos criar um CD-ROM que pudesse embasar audiovisualmente os conceitos e exercícios analisados por este trabalho, além de funcionar como primeiro teste da efetividade da hipótese acima colocada. Portanto, além de discutir essa prática teatral, busco, ainda, substancializá-la audiovisualmente para que os possíveis equívocos em torno das palavras possam, ao menos, ser minimizados. O CD-ROM, utilizado para esse fim, acredito, é a contribuição inédita e maior do presente trabalho.

O conteúdo temático

O objetivo teórico principal deste trabalho é definir a diferença entre representação e interpretação sob três enfoques: primeiramente, tomando por base a relação interpretação/representação discutida na tese de doutorado de Luís Otávio Burnier; posteriormente, por meio de um pequeno resumo histórico enfocando esses mesmos conceitos; e, finalmente, realizando uma breve análise semiótica. A partir dessa definição/diferenciação, pretendo discorrer sobre a proposta de um processo de formação de um ator *não interpretativo*, baseado nas experiências técnicas, práticas e metodológicas do LUME, aplicadas nos "novos atores" desde 1993. As etapas desse processo de formação, além de descritas, foram registradas audiovisualmente e organizadas na forma de um CD-ROM interativo para substancializar os conceitos e exercícios não interpretativos de representação para o ator, propostos pelo referido núcleo, e também como facilitador

da percepção de fenômenos do processo, que dificilmente podem ser descritos em palavras.

Dentro desse pressuposto, tínhamos dois caminhos a seguir: o primeiro seria comparar métodos, processos e exercícios de formação do ator propostos por Stanislavski, Grotowski e Barba com a metodologia própria do LUME, o que seria, em si, material para toda a pesquisa. Porém, esta proposta torna-se inviável quando se trata de catalogar e substancializar o material audiovisual para uma comparação, além do que, esse estudo comparativo, de certa forma, já foi realizado dentro da tese de doutoramento de Luís Otávio Burnier, *A arte de ator: da técnica à representação* – repito, uma importante referência e base para este trabalho. O outro caminho que adotamos dá enfoque ao estudo próprio de trabalhos básicos de formação de um ator não interpretativo dentro do processo específico elaborado pelo LUME.

Partimos do pressuposto de que o trabalho de Luís Otávio Burnier e dos atores-pesquisadores do LUME é válido enquanto processo próprio de pesquisa e formação do ator. E além de válido, é também um método particular.

Embasando esse pressuposto, cito o prof. dr. Norval Baitelo Júnior, da PUC de São Paulo:

> A convicção de que o corpo é linguagem, resultante da confluência de códigos complexos em múltiplos níveis, fez do trabalho de formação do ator, desenvolvido por Luís Otávio Burnier no LUME, a mais completa concepção de corpo aplicada em processo de preparação do ator: não ignorando a dimensão biológica e fisiológica, mas ao mesmo tempo, não cedendo diante dela; não se esquecendo da complexa história das falas sociais do corpo e, paralelamente, expandido-as; dialogando com a mais expressiva codificação cultural e sua história, mas não reduzindo o homem a suas crenças e seus ideários, remetidos de volta à sua realidade primeira, à sua mídia primeira.[1]

Também segue abaixo trecho da carta do prof. Ian Watson, Phd em Artes e Ciências, professor e crítico da Escola de Artes e Ciências da Universidade da Pensilvânia,

depois de acompanhar trabalhos do Núcleo e assistir ao espetáculo *Kelbilim, o cão da divindade*, criação conjunta de Luís Otávio Burnier e do ator Carlos Roberto Simioni, em cujo processo de montagem aplicam-se os primeiros resultados da pesquisa do LUME:

> *Most modern western research oriented approaches to training have been heavily influenced by either Jerzy Grotowsky's work at the Polish Laboratory Theatre, or to a lesser extent the autodidatic approach of Eugenio Barba at his Odin Teatret. What was most interesting for me in your work was that these influences are minimal. It is clear that you and your colleagues are researching an area that is unique and in doing so have the potencial to make important and valuable contributions to the future of performer training.*[2]

Como hipótese, podemos considerar que essa pesquisa, *numa área que é única*, citada por Ian Watson em sua carta, dá-se, justamente, no modo particular de o LUME realizar os exercícios e os trabalhos. Sendo tal particularidade o objetivo principal desta obra, tanto em nível teórico como no da confecção do CD-ROM, convém fazermos alguns apontamentos para melhor entendimento dessa questão.

Sabemos, pela experiência prática de trabalho, que existe uma diferença sutil, porém básica, entre o método de Barba e do LUME. O criador e diretor do Odin Teatret coloca que: "A experiência da unidade entre dimensão interior e dimensão física ou mecânica (...) não constitui um ponto de partida: constitui o ponto de chegada do trabalho do ator" (Barba, 1989, p. 21).

Já os atores do LUME partem do pressuposto de que essa unidade entre a dimensão física ou mecânica e a interior *pode constituir o ponto de partida* de qualquer trabalho, esteja o enfoque sendo dado ao treinamento físico ou energético. Esse pequeno detalhe altera todo o comportamento do ator frente ao seu treinamento cotidiano e o modo como ele encara cada exercício.

Mesmo se esse exercício for retirado de técnicas estrangeiras ou de outros métodos de trabalho, o ator deve, automaticamente, deixar-se *contaminar* pelo trabalho, buscando sempre o contato com sua pessoa e nunca fazendo o exercício mecanicamente. Luís Otávio Burnier versa sobre essa questão:

> Trabalhar a arte de ator significou, para nós, constatar a fragilidade com que vêm sendo trabalhados pelos atores os pólos extremos da criação e da técnica. De um lado, no que tange ao método ou aos elementos técnicos, notamos a completa ausência de técnicas corpóreas e vocais de representação codificadas e estruturadas, e de outro, no que tange à criação ou à vida, sentimos a incapacidade de se entrar em contato com o real potencial de energia do ator. Ao acentuar e explorar, de modo a reforçar estes pólos, é que poderemos, na prática, realizar um estudo objetivo que nos permita vislumbrar a arte de ator (1994, p. 24).

Assim, para o LUME, o trabalho de ator constitui um pêndulo que oscila entre a técnica (estéril) e a vida (caos). Encontrar o equilíbrio exato dentro desses dois universos é a busca cotidiana dos atores-pesquisadores.

Essa diferença sutil, colocada aqui, não determina que Luís Otávio Burnier e os atores-pesquisadores começaram do nada. Eles partiram, sim, de princípios técnicos e experiências prévias, já pesquisadas por Grotowski, Decroux e pelo próprio Barba. Porém, essa diferenciação de enfoque na base de formação do ator e de execução dos trabalhos, tanto ética[3] como artística, deu-se, como premissa básica, desde o início dos trabalhos.

Convém ainda colocar que esta publicação pretende analisar um período específico dentro dos trabalhos desenvolvidos pelo LUME, posterior ao período analisado dentro da tese de doutoramento de Luís Otávio Burnier.

Dentro de seu doutorado, Luís Otávio Burnier também realizou uma anamnese e uma análise do que poderíamos chamar de "pesquisa e busca de uma metodologia e sistematização de uma técnica corpórea e vocal pessoal para o ator". Ali estão descritos e formalizados os primeiros estudos práticos e empíricos e as reflexões teóricas realizados no período de 1985 a 1994 com os atores-pesquisadores Carlos Roberto Simioni, Ricardo Puccetti, Luciene Pascolat e Valéria de Setta (essas últimas não mais fazem parte da equipe de atores-pesquisadores do LUME). Durante esse período, os atores, juntamente com Luís Otávio Burnier, pesquisaram e sistematizaram trabalhos, exercícios e um treinamento cotidiano que culminaram na possibilidade da criação de uma *técnica*

pessoal de representação não interpretativa e estudos pontuais em três linhas básicas de trabalho: a dança pessoal, o *clown* e a mímesis corpórea.[4]

Porém, tais trabalhos e metodologia de busca e descoberta de uma *técnica pessoal*, pesquisada pelo LUME até 1993, ainda não haviam sido aplicados, de maneira organizada e sistematizada, em atores que não possuíam uma técnica de representação, objetivando, assim, sua formação. Eram, sim, realizados cursos e *workshops* de curta duração com atores, aplicando e verificando elementos pontuais do trabalho pesquisado.[5] Esses cursos e *workshops* não poderiam, portanto, servir como base de estudos para um processo concreto, a longo prazo, de formação de ator dentro de uma proposta de descoberta de uma *técnica pessoal de representação* pesquisada pelo LUME.

Assim, desde 1993, iniciou-se um trabalho, dentro do LUME, visando a aplicação prática dos elementos até então pesquisados, por um longo período com o objetivo de criar um método de trabalho que pudesse servir de base para a elaboração e sistematização metodológica e didática da formação de um ator não interpretativo dentro de uma técnica pessoal de representação. Esse trabalho está sendo realizado até hoje com outros quatro atores (dentre os quais estou incluído). O processo com que essa aplicação metodológica foi se configurando teve um caráter eminentemente físico, prático e empírico. Portanto, tornam-se relevantes o estudo teórico e a documentação descritivo-verbal desse método de formação, assim como sua substancialização por meio de um suporte audiovisual. Nesse caso, o suporte escolhido, como já dito, foi o CD-ROM.

Como estaremos abordando a questão metodológica criada pelo LUME, teremos que, necessariamente, em um primeiro momento, familiarizar o leitor com conceitos e termos próprios criados ou redimensionados pelos atores-pesquisadores e principalmente por Luís Otávio Burnier em sua tese de doutoramento. Dessa forma, tais termos serão abordados, citados e resumidos da tese de Luís Otávio Burnier, de anotações de diário de trabalho dos atores-pesquisadores e de relatórios científicos de pesquisa sempre que necessário para o entendimento global.

Faz-se necessário, antes de iniciarmos, perceber que, tanto as reflexões e experiências descritas na tese de doutoramento de Luís Otávio Burnier como as descrições e

reflexões advindas desse trabalho somente foram possíveis porque tiveram, como base primeira de pesquisa, um processo empírico, em que a prática é anterior a uma suposta teorização. Esse processo natural acontece no LUME, como acontece no Odin Teatret de Eugenio Barba, como aconteceu no Teatr-Laboratorium de Grotowski ou no Teatro de Arte de Moscou com Stanislavski ou ainda nas experiências da biomecânica de Meyerhold. Geralmente, não se escreve primeiro e vivencia-se depois. Na pesquisa de uma técnica de ator, a prática, necessariamente, deve vir antes da análise e sistematização (ou ao menos, simultânea, e mesmo assim é questionável!). E, ainda depois dessa prática concreta, a teorização pode ser perigosa. Sobre tal questão, versa Barba:

> As palavras estáveis possuem a fragilidade de sua estabilidade. Para cada afirmação clara existe um equívoco... Os que constituíram seus teatros sem pedras ou tijolos e que depois escreveram sobre esse teatro geraram muitos equívocos. As suas palavras tinham a intenção de ser pontes entre a prática e a teoria, entre a experiência e a memória, entre os atores e os espectadores, entre eles e seus herdeiros. Mas não eram pontes, eram canoas (1994, p. 183).

Sendo ator-pesquisador do LUME desde 1993 e tendo vivenciado (e ainda vivenciando, pois o processo não está finalizado), na prática, esse processo de formação de ator, bem como a aplicação desse método em montagens cênicas, escrevi este livro tentando realizar o *primeiro córtex teórico* e descritivo desse processo, até o presente momento da pesquisa, sabendo dos riscos e dos equívocos teóricos que essas palavras possam suscitar.

O temor dos equívocos justifica-se, pois existe uma prática que caminha paralela à teoria e, nesse processo, uma completa a outra. Ao mesmo tempo em que busco, nesse momento, nos estudiosos e nas teorias teatrais, termos que definam de maneira clara e objetiva os exercícios práticos, e aparentemente abstratos, realizados no LUME, busco também, e principalmente, respostas, na prática, para perguntas teóricas como, por exemplo: "Como se chega à presença cênica?" Essa busca cotidiana e prática de entendimento de seu fazer teatral permite ao ator estar sempre se aprimorando e descobrindo-se em

um eterno "aprender a aprender" (Barba, 1995, p. 244). Assim sendo, ao mesmo tempo em que, dentro do LUME, refletimos sobre um período de pesquisa, já estamos revisando ou aprofundando, de maneira prática, o mesmo período. Essa revisão e "mergulho" prático no trabalho, certamente, culminarão em novas reflexões, que terão, como resultado, aprofundamentos e confirmações de alguns elementos técnicos e metodológicos ou mesmo o questionamento de outros.

A partir desses pressupostos, este trabalho foi realizado utilizando um processo heurístico, uma vez que o material humano (incluindo-me) é a própria fonte de busca. Foram feitos um exame, uma análise e principalmente uma anamnese (recuperação do passado no sentido platônico da palavra) da própria metodologia prática de formação de atores do LUME, dentro de um passado próximo. Essa anamnese deu-se por meio de entrevistas com os atores-pesquisadores, em análises de suas anotações escritas e, principalmente, no exame dos exercícios e trabalhos em si (significados e objetivos), e do encadeamento lógico desses trabalhos, ou seja, na evolução qualitativa dos exercícios.

Já que o processo proposto pretende formar um ator *não interpretativo,* procuramos dar ênfase inicial e particular à conceituação *interpretação* x *representação*. Para tal finalidade, tomamos, como base primeira, a definição de ambos os conceitos na tese de doutoramento de Luís Otávio Burnier. Em segundo lugar, procuramos fazer uma análise a fim de identificar, muito resumidamente, os mesmos conceitos dentro de uma perspectiva da história da representação sob o ponto de vista do ator e, finalmente, uma breve análise semiótica, tomando como base conceitos de enunciado e enunciação, descrevendo e analisando alguns esquemas semióticos aplicados nessa diferenciação conceitual.

Convém, também, dizer que a problemática histórica entre *interpretação* x *representação* é tão vasta que, em si, seria tema de outras obras de reflexão. Mesmo estudos pontuais aprofundados comparando métodos e debates sobre esse enfoque entre diferentes pensadores como Stanislavski e Brecht, ou Stanislavski e Meyerhold, ou Teatro Oriental e Ocidental, ou mesmo entre a visão inicial de Stanislavski em seus primeiros escritos e os relatos de Toporkov sobre o final de suas pesquisas, ou ainda o embate

estético entre Naturalismo e Expressionismo, seriam, cada qual, separadamente, objetos de estudo. Optamos, portando, por resumir essa problemática histórica, dando ênfase ao século XX e seus principais pesquisadores.

Rápidas palavras sobre o LUME[6]

Já que todo este trabalho está embasado nas experiências do LUME, convém fazer um breve relato da sua história e dos seus principais objetivos.

O LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais –, criado em 1985 pelo ator, diretor e pesquisador Luís Otávio Burnier, juntamente com os atores Carlos Roberto Simioni e Ricardo Puccetti e a musicista Denise Garcia, vem, desde sua fundação, pesquisando, elaborando, codificando e sistematizando técnicas não interpretativas de representação para o ator. Hoje conta com seis atores-pesquisadores ativos em suas linhas de pesquisa e também com uma equipe de professores e pesquisadores cujo objetivo é a produção, divulgação e aplicação de conhecimentos interdisciplinares e transculturais no campo das artes performáticas e cênicas e, principalmente, o desenvolvimento de um estudo aprofundado sobre a arte de ator, seus componentes, sua realização, sua historiografia e sua técnica. A meta de seus trabalhos é o estudo e aprofundamento de métodos que permitam a elaboração e codificação de uma *técnica pessoal* para a arte de ator.

O termo "técnica" tem hoje uma amplitude muito grande de significados, indo desde metodologias que permitam e/ou induzam uma elaboração técnica pessoal até esquemas codificados e sistematizados em uma estrutura gramatical organizada e precisa; desde exercícios ginásticos até complexas formas de expressão (exemplo típico de técnicas orientais codificadas como o Nô, Kabuki, Kyogen, Kathakali, Ópera de Pequim, entre outras). O termo "técnica" pode, portanto, ser entendido como a capacidade objetiva do artista de articular seu discurso, de operacionalizar sua faculdade criadora. No caso específico da arte de ator, temos ainda um importante fator complicador: no momento em que sua arte acontece, o ator deve estar presente e vivo diante de seus

espectadores. A técnica de ator, por ser técnica de arte, não pode ser de dimensões puramente cotidianas e/ou mecânicas. Suas ações, energias, presença devem estar ampliadas ou "dilatadas" para recuperar o termo decrouxniano da palavra. Portanto, a técnica de ator trabalha, em sua essência, com a polaridade vida e forma, o que Appiá chama "técnica viva" e Barba, de "técnica em vida".

Os trabalhos do LUME partem dessa premissa. Assim, o enfoque principal de estudos é o *homem em situação de representação*: como indivíduo, identidade cultural e profissional do palco.

O LUME desenvolveu, desde sua criação em 1985, um sistema de treinamento cotidiano e sistematizado, tanto físico quanto vocal, para atores, que vem sendo aprimorado por seus atores-pesquisadores por meio de um trabalho diário, baseado em princípios técnicos retirados de formas teatrais diversas e em metodologias criadas pela própria equipe.

A busca da elaboração de técnicas de representação para o ator levou o LUME a três caminhos:

A dança pessoal, que é a dinamização de energias potenciais do ator;

O estudo do *clown* e da utilização cômica do corpo;

A imitação e tecnificação das ações físicas encontradas no cotidiano (o que chamamos de mímesis corpórea).

Ao longo destes anos, o LUME tem se apresentado em diversas cidades e estados do Brasil, América Latina, América do Norte e Europa, mostrando seus espetáculos, ministrando cursos para reciclagem e aprimoramento de atores, realizando demonstrações técnicas e palestras a respeito de seu método de trabalho. Também tem realizado intercâmbios de trabalho e pesquisa com atores e pesquisadores nacionais e internacionais, como Natsu Nakajima (atriz-dançarina de Butô, do Japão), Anzu Furukawa (atriz-dançarina de Butô, do Japão), Odin Teatret (mais especificamente com os atores Yan Ferslev, Kai Bredholt e Iben Nagel Rasmussen, da Dinamarca), Nani Colombaioni (mestre de *clown,* da Itália) e Sue Morrison (mestre de *clow,* do Canadá), alcançando, dessa maneira, repercussão nacional e internacional.

Também tem orientado o trabalho de muitos profissionais e grupos teatrais e de pesquisa pelo Brasil, além de, em suas dependências, realizar estágios esporádicos para treinamento técnico de atores e outros de formação de *clowns*.[7]

Notas

1 Norval Junior Baitelo. *Revista do* LUME, 1998, p. 12.

2 "Muitas das pesquisas modernas ocidentais que se embasam no treinamento têm sido fortemente influenciadas pelo trabalho de Jerzy Grotowski no Teatro Laboratório ou, em menor escala, pelo trabalho autodidata de Eugenio Barba com o Odin Teatret. O mais interessante para mim, no seu trabalho, é que essas influências são mínimas. É visível que você e seus companheiros estão pesquisando uma área que é única e têm um potencial para fazer importantes e valorosas contribuições para o futuro do treinamento do ator." (Watson, Ian. Mímeo, 1989. Tradução: Renato Ferracini. Disponível para consulta nos arquivos do LUME).

3 Falaremos sobre a postura ética de trabalho dos atores-pesquisadores do LUME no decorrer do livro.

4 Essas três linhas de trabalho serão abordadas no decorrer do livro.

5 Nos pequenos estágios com atores convidados e, posteriormente, em *workshops*, verificamos a funcionalidade de alguns tópicos bem específicos de trabalho. Essa sempre foi uma maneira de testar se tópicos pontuais, treinados em sala pelos atores-pesquisadores do LUME, podem ser aplicados e passados a outros atores, utilizando uma pedagogia própria.

6 As pesquisas atuais do LUME, além dos espetáculos atualmente em apresentação, com um breve relato e um histórico mais detalhado, podem ser encontrados em anexo, no final desta publicação.

7 Esse histórico do LUME foi retirado de uma coletânea de textos de relatórios técnicos e científicos do Núcleo, além de *books* de apresentação, todos escritos por Luís Otávio Burnier e os atores-pesquisadores Ricardo Puccetti, Carlos Roberto Simioni e Renato Ferracini. Mimeos. Período de 1985 a 1997.

Doar: verbo bitransitivo

Para o ator, dar-se é tudo!
Jacques Copeau

Desde adolescente, quando ser ator era uma grande brincadeira de grupos amigos, sempre ouvi dizer que representar significava dar, comungar com a platéia, ser generoso. E ainda adolescente tomei esse lema como verdade.

A adolescência passou... tornei-me adulto, e durante essa transição aproveitei para fazer um curso superior de Arte Dramática. Lá, convivendo com atores e professores já adultos, o lema ainda era o mesmo: representar significa dar, comungar com a platéia, ser generoso.

Conheci, então, um jovem, um jovem senhor e mestre. Esse mestre, Luís Otávio Burnier, durante uma aula, numa tarde qualquer entre os anos de 1991 e 1992, chamou a atenção para um detalhe que nem o tempo nem a transição da adolescência para a fase adulta tinham-me permitido perceber: doar é um verbo bitransitivo e, portanto, quem doa, deve doar alguma coisa a alguém. Ora, se quisermos presentear alguém, primeiramente devemos possuir o presente para depois dá-lo. Se o ofício do ator é doar, comungar com a platéia, ele, como condição primeira, deve ter algo para doar.

Ser um ator significa, então, doar-se. E é nesse "se", nesse pequenino pronome oblíquo, que está a beleza de sua arte. O presente que o ator deve dar à platéia, o objeto direto que complementa o verbo dar, é a própria pessoa do ator. Ele deve comungar a si

mesmo com seu público, mostrando não apenas seu movimento corporal e sua mera presença física no palco, mas seu corpo-em-vida, seu ser, os recantos mais profundos e escondidos de sua alma. E para isso é preciso coragem: coragem para buscar essa vida, coragem para buscar esse presente e, além de tudo, coragem para doar esse presente, sem restrições e sem medo. O ator deve ser o objeto direto da doação: ele dá sua vida, materializando-a através da técnica.

A partir daquela tarde, meu "ser ator" regrediu à adolescência, como que para começar tudo novamente. Foi então que eu e mais cinco pessoas ingressamos no LUME na difícil tarefa de ser ator, de tentar buscar um presente, pequenino que fosse, para podermos doar ao público. Na tentativa solitária de encontrar a si mesmo para doar-*se*.

A imagem do segredo dessa doação, segundo os discursos de Motokiyo Zeami, mestre do Nô japonês, é a flor. Tomo aqui a liberdade de tentar aplicar essa mesma imagem ao ator ocidental, e mais especificamente, ao ator que tem essa autodoação, tanto moral como profissional e ética, dentro de seu trabalho.

Portanto, façamos desse "doar-se" uma flor...

Antes de essa flor existir, em ato, como flor, ela existia, em potência, como semente; semente que precisa de solo fértil, água e luz para rebentar e germinar. A flor, suave, lírica e bela, não é fruto do mero acaso, mas de um complexo processo e ciclo de vida da natureza.

Assim, a formação do ator que pretende doar-se ao público ou, ao menos, oferecer a pequena flor cultivada em sua alma, deve passar por esse mesmo complexo processo de criação de uma nova vida, devendo, necessariamente, como diz Copeau, adquirir uma *segunda natureza*, ou seja, a natureza do palco, do corpo dilatado e extracotidiano.[1]

O primeiro passo para essa aquisição é o ator "querer" dar essa flor. Não um "querer" simples da vontade, mas um "querer além vontade", que englobe todas as forças psicofísicas: adquirir essa *segunda natureza* é praticamente um renascimento, um reaprender a andar, a colocar-se, a falar, a respirar. O "querer além vontade" é o "querer" que faz a terra cultivar a semente, abarcar essa nova vida; um "querer" que é, ao mesmo tempo, telúrico e divino.

O ator deve *cultivar* e arar sua terra. Assim como o homem da terra dedica muitas horas diárias ao cultivo da plantação, o ator também deve dedicar um treinamento cotidiano e sistemático ao seu fazer artístico, cuidando de sua semente, agora, em potência de flor.

Mas, afinal, qual é o instrumento de trabalho do ator?

Não é simplesmente seu corpo, mas seu "corpo-em-vida", como diz Eugenio Barba. Um corpo-em-vida é um corpo em constante comunicação com os recantos mais escondidos, secretos, belos, demoníacos e líricos de nossa alma. É o receptáculo da poesia do teatro. O ator é um "atleta afetivo", como diz Artaud.

O treinamento cotidiano é o arar da terra desse corpo-em-vida. É o espaço que o ator tem para trabalhar, não a personagem, nem a cena ou o espetáculo, mas a si mesmo; tanto esses laços e essas ligações fundamentais de seu corpo com sua alma, como o modo operativo de transformar suas emoções em corporeidades. Aliás, emoção, para o ator, não deve ser algo abstrato e psicológico, mas, ao contrário, algo concreto e muscular, em constante movimento, fluidez e dinâmica interna. Segundo Luís Otávio Burnier "não podemos fixá-las, nem evocá-las, mas simplesmente senti-las" (1994, p. 116). Acrescento ainda: senti-las na musculatura. Segundo Artaud:

> toda emoção tem bases orgânicas. É através do cultivo da emoção em seu corpo que o ator faz a recarga de densidade de sua voltagem. Saber antecipadamente quais as partes do corpo que se deseja tocar, significa colocar o espectador em transes mágicos (in Esslin, 1976, p. 81).

Ou ainda, "as emoções, em sua manifestação corporal são reais e verdadeiras num sentido físico, tanto no ator quanto na platéia" (ibidem).

Ainda não estamos falando da flor, mas em arar, fertilizar e aguar a terra onde será plantada a semente. Estamos falando do processo necessário e vital do nascimento dessa nova vida. Estamos em um nível pré-expressivo,[2] onde o ator trabalha, em seu treinamento cotidiano, sua energia, sua presença, "o bios de suas ações e não seu significado", como nos coloca Eugenio Barba (in Barba e Savarese, 1995, p. 188).

Com o solo fertilizado, falemos da semente...

Segundo Zeami, "se a flor é o espírito, a técnica é a semente" (Barba e Savarese, op. cit.). Ora, se a flor é o pequeno e singelo presente de nosso espírito para a público, a semente é o invólucro vital que contém todas as informações genéticas que darão forma a essa flor.

Luís Otávio Burnier dizia que a arte não está em *o que* fazer ou dizer, mas em *como* fazer. A técnica possibilita a operacionalização e a comunicação entre o corpo e a alma, dá forma à vida e às energias potenciais dinamizadas pelo ator, possibilitando não *o que* dizer, mas a forma como se diz. Assim como a semente, a técnica é o conjunto de informações genéticas e formais do ator que o possibilita realizar uma interação entre seu *corpo-em-vida* e seu público de uma maneira pulsante e artística. Luís Otávio também dizia que arte é como um pêndulo que oscila entre a técnica (fria e estéril) e a vida (caótica). Cabe ao artista focar esses dois universos e, assim, realizar sua arte. A busca da formação do ator também oscila entre esses dois universos do pêndulo.[3] O treinamento cotidiano de um ator em formação passa por fases frias e estéreis e por outras cheias de vida, mas completamente caóticas, e ainda outras fases completamente vazias, onde até mesmo o pêndulo, como um todo, desaparece. Nem caos nem esterilidade. Apenas nada.

Nesse universo cotidiano de trabalho na busca de uma técnica de representação para o ator, os trabalhos técnicos devem ser poetizados pela alma. O pêndulo entre técnica e vida deve encontrar seu centro e a organicidade da alma, encontrar seu foco. Exercícios como a "dança dos ventos" devem acariciar; o "samurai" deve ser uma rocha que chora; a "gueixa", uma flor perfumada; os "lançamentos" devem soltar pedaços de alma; e o "*clown*" deve ser "um anjo ridículo".[4] *Isso tudo não é para nós, os atores, mas sempre para ser doado ao público.*

Resta-nos, agora, esperar nascer a flor e presenteá-la. No caso do ator, sua flor, seu presente, é a ação física viva e orgânica, resultado do foco encontrado entre o pêndulo técnica-vida. Ele não deve esperar passivamente pela ação física, mas buscá-la den-

tro de si, fazê-la germinar e, posteriormente, cuidar do botão que acaba de nascer, até que ela (ação/flor) floresça luminosa, formalizada no tempo e no espaço.

A ação viva é a célula poética do ator. É o fonema que dará origem ao mantra que o ator, com seu corpo/voz-em-vida cantará em cena. É a nota que comporá a melodia da representação. É a essência desse teatro, onde o ator, e não o texto dramático ou o diretor, é o artista primeiro e único.

É através da ação física viva que o ator fala com seu público e realiza sua arte. Ele não interpreta a personagem de um texto (nem ao menos precisa dele), mas *representa* a si mesmo. Cada ação física é o equivalente a um pedaço de sua dor, sua luz, sua alma. É a flor que será doada ao público.

Dentro do LUME, são várias as maneiras como essas ações podem nascer:

- Ações recorrentes durante o treinamento energético: trabalho que visa, pelo esgotamento físico, a descoberta de novas energias;
- Trabalho com objetos: trabalho que visa a dinamização de energias do ator e sua canalização para uma corporeidade, utilizando objetos básicos de trabalho, como tecido e bastão;
- Trabalho com imagens ou mímesis de animais, que também visa a canalização de energias do ator para uma corporeidade objetiva no tempo e no espaço, utilizando-se da imitação concreta ou abstrata (imagens) de animais;
- Mímesis corpórea: imitação de corporeidades encontradas no cotidiano, como pessoas, fotos e quadros;
- Dança pessoal: dinamização das energias potenciais do ator;
- E, finalmente, o *clown*, que trabalha com um estado corpóreo e nada mais é que a nossa pureza, nosso lirismo e ridículo dilatados. Uma energia sutil e delicada que purifica e limpa ainda mais nossa flor.

Assim como a flor, as ações físicas nascem em botão e necessitam de cuidados especiais para florescer em luminosidade.

Para o ator, esses cuidados chamam-se *memorização* e *codificação*. As ações físicas que nascem do trabalho devem ser memorizadas e codificadas, não apenas de maneira

formal, mas de tal forma que possibilite, a cada apresentação, o ator re-entrar em contato com a mesma vida e energia do momento em que a ação nasceu. Isso é possível se codificarmos cada microtensão, impulso, ritmo e organicidade de cada ação, não na mente, mas na musculatura. Afinal, tanto Grotowski quanto Stanislavski nos falam de uma "memória do músculo" (Burnier, 1994, p. 117).

Com um conjunto de ações, o ator passa a ter um vocabulário que é seu alfabeto artístico e vivo de comunicação. Esse alfabeto codificado do ator é o seu material de trabalho e lhe pertence, podendo ele, inclusive, brincar com esse material no tempo e no espaço, desde que, obviamente, essas mudanças não acarretem a mecanização e a perda da organicidade das ações.

O ator agora está pronto para doar sua flor ao público, restando apenas a aplicação de seu vocabulário na montagem do espetáculo.

Por meio de ligações ou, como prefere Luís Otávio Burnier, "ligâmens", o ator traça uma linha orgânica por meio de suas ações, transformando-as em uma representação cênica. Dessa forma, o ator não se preocupa com o texto ou com a personagem, mas apenas com a vida e a organicidade de suas ações. O ator não interpreta Hamlet, mas cria um Hamlet "equivalente" através da organicidade de suas ações, codificadas antes mesmo da escolha ou do estudo da personagem; afinal, "a arte é o equivalente da natureza" (Picasso in Barba e Savarese, 1995, p. 95).

O ator, aqui, não visa uma relação social nem ao menos tem pretensões a um teatro que conscientize massas ou toque o intelecto do espectador. Ele busca simplesmente uma comunicação humana e poética. Uma representação que revolucione a alma do indivíduo que o assiste, ou que, pelo menos, acaricie essa mesma alma com um beijo ou com uma flor, doada a cada ação que o ator realiza no palco. Assim, o espectador, ao sair da sala, depois do espetáculo, terá a sensação de estar levando para casa um ramalhete de flores, enquanto o ator, exausto, na coxia, ficará com uma sensação de plenitude, de quem doou-se por completo e levou em troca um pouco da vida despertada, por ele, em cada espectador.

Para o ator, a arte de *representar* é exatamente isso: encher-se de vida e doar todo esse fluxo orgânico para o espectador a cada espetáculo. Assim como os movimentos contínuos do coração, que distribui vida para o organismo. Se o fluxo do coração pára, o organismo morre; o mesmo acontece com o ator: se ele pára esse ciclo, morre sua arte.

Essa é a metodologia de formação proposta pelo LUME. Simples, bela, lírica, viva e pulsante como uma flor, e também exigente e disciplinada como a natureza que engendra essa mesma flor. E é exatamente esse processo que passaremos a estudar a partir de agora.

Notas

1 O conceito de "extracotidiano" é utilizado por Eugenio Barba para designar uma técnica corpórea particular de estar em cena.

2 O conceito de "pré-expressivo" é utilizado por Eugenio Barba para definir um nível básico de organização comum a todos os atores (Barba e Savarese, 1995, p. 187).

3 Luís Otávio Burnier usou essas afirmações e imagens em várias palestras e colóquios, e também em sala de treinamento, em momentos de reflexão. Posteriormente, usou-as em sua tese de doutoramento (1994, p. 131).

4 Esses trabalhos e exercícios citados serão explicados no decorrer do livro.

Interpretação/Representação

> Temos que admitir no ator uma espécie de musculatura afetiva que corresponde às localizações físicas dos sentimentos.
> *Antonin Artaud*

Primeiramente, faz-se necessário apontar algumas diferenças, no âmbito deste estudo, entre os conceitos de representação e interpretação. Esses termos não são empregados aqui em seus sentidos filosófico, lingüístico ou semiótico, mas apenas nos diferentes modos de pensar do ator. Luís Otávio Burnier, em sua tese de doutoramento, faz claramente essa distinção ao explicitar que um ator, quando *interpreta* um texto dramático ou literário, faz uma tradução de uma linguagem literária para a linguagem cênica; portanto, "ele é um intermediário, alguém que está entre. No caso do teatro, ele está entre a personagem e o espectador, entre algo, que é ficção, e alguém real e material" (1994, p. 27). Luís Otávio Burnier coloca que "geralmente, o conceito de interpretação também evoca o da identificação psíquica do ator com a personagem. Além de, historicamente, estar intimamente ligado ao texto literário" (idem, op. cit., p. 28).

De maneira oposta, o ator que *representa* busca sua expressão por meio de suas ações físicas e vocais. Ele, o ator, não parte do texto literário, mas o esquece e busca o material para seu trabalho em sua própria pessoa e na dinamização de suas energias potenciais. Ele não se coloca entre o espectador e a personagem, mas deixa que esta faça a própria interpretação de suas ações vivas. Poderíamos dizer que a "personagem", para

o ator que representa, vem antes do texto, já que ele possui um vocabulário de ações físicas e vocais codificadas que poderá emprestar a ela a qualquer momento. Assim, quando esse ator vai montar o espetáculo, já tem todo o material físico e vocal que dará vida à peça. Sobre isso, versa Luís Otávio Burnier:

> A noção de representação, no contexto específico do teatro, pode também ser entendida como re-apresentar, ou seja, apresentar e re-apresentar a cada noite, ou melhor ainda, apresentar duas vezes numa mesma vez (Barba, 1990, p. 63), dilatando suas energias e suas ações, desenvolvendo um corpo dilatado (Decroux, 1963, p. 66), criando ou induzindo o espectador a criar algo entre eles (1994, p. 29).

A relação ator-espectador, neste caso *não interpretativo*, é diferente de um espetáculo feito a partir do texto: o ator, ao representar, ou *re-apresentar*, por meio de suas ações físicas codificadas, de certa forma "ilude" o espectador. O ator não está interpretando Hamlet, mas emprestando a essa personagem suas ações físicas carregadas de organicidade. Ele não é Hamlet. O ator é ele mesmo em cena, mostrando suas ações vivas codificadas e nascidas de seu trabalho cotidiano, revelando, na realidade, as imagens que vêm incutidas nestas ações, que absolutamente nada têm a ver com Hamlet. O espectador "pensa" estar vendo Hamlet, pois as ações do ator estão "vestidas" com um figurino, dentro de um cenário e um contexto, e também o texto o leva a esta conclusão; mas, na realidade, ele está vendo ações físicas e vocais que nada têm a ver com a personagem. Assim, dois níveis de compreensão são estabelecidos e percebidos pelo espectador: o do texto (a história de Hamlet) e o da organicidade da ação física viva e pulsante no ator.

Também, como exemplo, podemos citar a cena do "Lobisomem" incluída em um dos espetáculos do LUME chamado *Contadores de estórias*. O ator, em nenhum momento, enquanto faz a cena, pensa ou age como lobisomem[1], mas está realizando uma seqüência de ações físicas e vocais orgânicas, nascidas de um trabalho com objetos (bastão e tecidos). Essas ações físicas e vocais, independentes entre si, foram montadas

para fazer com que o espectador *veja* um lobisomem, dentro do contexto do espetáculo; mas o ator está, simplesmente, executando as ações vivas encontradas após uma busca interna em sua pessoa, dinamizadas pelo trabalho com os objetos citados. As imagens e associações que essas ações têm para o ator não interessam, desde que elas sejam vivas e pulsantes. Elas independem do contexto proposto.

Existe aqui um paradoxo: ao mesmo tempo em que o ator "ilude"[2] o espectador, dentro do contexto da cena montada e estruturada, mostra toda sua veracidade e sua vida, presentes em suas ações físicas e vocais, que são independentes e descontextualizadas em relação à cena.

Nesse caso, podemos afirmar que as personagens, por meio das ações físicas e vocais, estão potencializadas antes mesmo do texto dramático e da personagem literária. Assim, o texto cênico é montado segundo um encadeamento de uma seqüência orgânica de ações físicas e vocais predeterminadas pelo ator, dentro de seu vocabulário, ligadas entre si de maneira clara e precisa. A essas pequenas ligações e transições entre as ações orgânicas, Luís Otávio Burnier deu o nome de "ligâmens". Dentro dessa experiência, cabe ao diretor a importante tarefa de encontrar uma seqüência orgânica entre as diversas ações físicas e vocais do(s) ator(es) e os seus respectivos ligâmens.

Dizemos que essa maneira particular de construção da cena e da personagem é uma maneira *não interpretativa* de representação.

Como premissa básica, podemos ter, então, uma primeira definição da diferenciação entre Interpretação e Representação. A *Interpretação* está intimamente relacionada com o texto dramático. O *intérprete* funciona como um tradutor do texto em cena e todos os dados e informações para construção de sua personagem são retirados do texto e/ou em função deste. Sobre um ator *interpretativo,* Etienne Decroux conceitua: "O ator que chamamos de intérprete, como diríamos, o intermediário, o intermediador, é um autor de música dramática: aquela que ele compõe, mesmo se sem tomar nota, para as palavras daquele que toma o nome de autor" (in Burnier, 1994, p. 52). Por outro lado, a *Representação,* como já mencionado, independe do texto dramático. O ator cria a partir de si mesmo. Assim, sem informações preliminares ou dados para a construção de

sua personagem, ele necessita operacionalizar uma maneira nova de construção de sua arte. Ele necessita, então, de parâmetros objetivos que permitam a construção de uma cena independente de informações literárias, analíticas ou psíquicas. Esses parâmetros objetivos serão as *ações físicas e vocais orgânicas*.

> O ator que não interpreta, mas representa, não busca um personagem já existente, ele constrói um equivalente, por meio de suas ações físicas. Esta diferença é fundamental. Se pensarmos no sentido da palavra representar, o ator, ao representar, não é outra pessoa, mas a representa. Em nenhum momento, ele deixa de ser ele mesmo: evidentemente, a fim de evitar uma possível transformação de suas ações físicas em puros códigos a serem executadas de forma mecânica, ele dinamiza suas energias potenciais, desencadeando um processo verdadeiramente vivo. A forma como este processo se operacionaliza, deve ser tema de estudos dos atores (Burnier, 1994, p. 22).

Todos os atores-bailarinos do teatro oriental (Nô, Kabuki, Kyogen, Kathakali, Ópera de Pequim, Odissi, Teatro Balinês), assim como os de técnicas codificadas ocidentais (balé clássico ou mímica Decroux), não partem do princípio da identificação psicológica ou da interpretação de um texto. Eles partem de elementos objetivos que são *apreendidos* durante anos de aprendizagem e treinamento. Eles buscam usar o corpo de maneira diferenciada, *extracotidiana*, utilizando, para isso, o que Eugenio Barba chama de "técnica de aculturação", através da qual o ator busca renegar o natural, "impondo-se um outro modo de comportamento cênico. Eles se submetem a um processo de aculturação forçado, imposto de fora, como uma maneira própria de se colocar em pé, de andar, de parar, de olhar, de estar sentado, distinta do cotidiano" (1989, p. 29).

Essa técnica de aculturação, no teatro oriental, pode ser exemplificada nesta citação de Darci Yasuco Kusano, sobre o teatro Nô:

> Na mímica do teatro Nô verificam-se a eliminação de todo elemento acessório, a redução ao essencial; não há expressões fisionômicas, apenas um código gestual

> que visa, com um mínimo de movimento, o máximo de expressão. [...] (usa-se) não a mímica de gestos reais, mas apenas a sugestão, o gesto altamente estilizado. A interpretação estilizada do teatro Nô, resultado de intensa dinamização interior e contenção corporal, obedece ao princípio do movimento do corpo aos 7/10, isto é, dar somente 7 passos, onde na realidade há 10. Por sua vez, a interpretação realista, base do teatro ocidental tradicional, seria o movimento do corpo aos 10/10, dar dez passos onde, na realidade, há exatamente 10 (1984, p. 24).

O ator oriental aprende, desde o início de seu processo de formação, princípios e códigos específicos e particulares de utilização de seu corpo e também de sua energia. Regras e exercícios fixos são passados de geração a geração, como numa tradição oral.

No Ocidente, os atores a quem chamamos de não interpretativos, salvo em algumas técnicas *aculturadas* como a mímica Decroux e o balé clássico, não se utilizam de um processo de *aculturação* forçado, imposto de fora, mas tentam buscar, dentro de si, os mecanismos que os levem a essa maneira particular de utilização corpórea e energética na cena, criando uma *técnica pessoal de representação*. A busca dessa técnica pessoal poderia ser chamada de "técnica de inculturação" (Barba e Savarese, 1995, p. 190). Assim, Eugenio Barba, Grotowski e o próprio Stanislavski levam seus atores a buscar uma maneira individual e particular de estar em cena, diferenciada do cotidiano; uma maneira não habitual de comportamento cênico.

Se analisarmos atentamente os princípios e as bases de sustentação, tanto de técnicas *aculturadas* como *inculturadas* de representação, chegaremos a princípios de utilização do corpo que são comuns entre si. Por exemplo, encontraremos tanto no teatro Nô como na mímica Decroux ou no Kathakali, não formas iguais de colocar-se em pé, mas um princípio comum que busca um certo desequilíbrio, um *colocar-se fora de eixo,* visando, assim, um comportamento diferente do natural.

O estudo desses princípios, comuns a essas diversas técnicas codificadas de representação para o ator, nos levaria ao estudo da Antropologia Teatral, que é importante ponto de referência, mas não o objetivo principal deste projeto.

Sinto-me tentado a fazer uma relação direta entre as técnicas de *aculturação* e *inculturação* e o modo *não interpretativo* de representar. Nesse caso, a *representação* subentenderia a necessidade de uma *técnica aculturada* ou *inculturada* de utilização do corpo e da energia, portanto, *extracotidiana*. Poderíamos dizer que, partindo dessa premissa, os atores que se utilizam de *técnicas aculturadas* de representação (como os orientais, por exemplo) ou aqueles que possuem uma técnica *inculturada* ou *pessoal* de representação (como os atores do Odin Teatret, por exemplo) *representam,* e não *interpretam,* pois se utilizam de princípios corpóreos e energéticos objetivos, apreendidos como a base da articulação de sua arte. Assim sendo, os "teatros orientais clássicos, com seus atores-bailarinos aculturados, e o teatro ocidental, com seus atores inculturados [...] são análogos no nível pré-expressivo" (Barba e Savarese, 1995, p. 190).

Assim, segundo Luís Otávio Burnier, o ator que representa está preocupado em:

> 1. executar ações (de maneira profissional e competente, precisa e orgânica); 2. estar íntegro no seu fazer, permitindo o livre fluxo de vida entre seu corpo e sua pessoa. Ele trabalha, portanto, com o corpo e a mente dilatados como coloca Eugenio Barba [...], com o equilíbrio de luxo [como coloca Decroux], com as oposições, contradições e os diferentes níveis de energia, criando uma segunda natureza [Jaques Copeau] profissional, que possui dois momentos, o de "revelação", no qual o ator se mostra, e o pré-expressivo [Barba], no qual ele se trabalha. Sua arte é como uma alquimia [Artaud], uma montagem de diferentes elementos, que se metamorfoseiam para o espectador (1994, p. 28).

Dessa maneira, não somente Decroux, mas Eugenio Barba com o Odin Teatret, Jerzy Grotowski com seu Teatro Laboratório, e o LUME, inclusive, talvez todos filhos da mesma vontade de experimentação de Stanislavski, estão tentando buscar princípios que devolvam a liberdade de criação ao ator. Princípios estes que façam o ator, e não mais o texto literário, voltar a ser o verdadeiro artista de sua arte de representar, o que somente aconteceu em momentos fugazes na história do teatro como, por exemplo, na

Commedia Dell'Arte. Etienne Decroux tinha a mesma opinião sobre a relação entre ator e literatura:

> [A literatura é] na verdade, a concubina, a mais pegajosa. Este dragão de virtude, esta honesta diaba teve, portanto, sua escapada: por volta do século XVI, nos tempos da Commedia Dell'Arte, época na qual, contente celibatário, o ator fez a sua própria sopa: bons tempos. Helás a literatura voltou, "de passagem", dizia ela, para costurar um botão de cueca, aproveitou para verificar a vestimenta inteira: oito dias mais tarde, suas raízes vivificavam por dentro (in Burnier, 1994, p. 39).

Essa predominância da literatura confunde-se com a história do teatro ocidental. Geralmente, a história do teatro é narrada tomando-se como base a literatura dramática. Nada mais natural, se levarmos em consideração que o documento escrito pode persistir ao tempo, enquanto a arte de ator, cujo veículo expressivo é seu corpo e voz, é efêmera e momentânea. No Ocidente, a arte de representar, por não estar embasada em princípios objetivos e codificados[3], faz com que, assim que um ator morra, sua arte de representar morra com ele.

Natural, mas também injusto, se pensarmos que o teatro é a arte de ator e não da literatura. Peter Brook coloca que, para que o teatro exista, basta "um espaço, um espectador (que observa este espaço) e um ator (alguém que desenvolva alguma ação no espaço)" (1977, p. 25). Ou ainda Grotowski: "nós podemos definir o teatro como o que acontece entre o espectador e o ator" (1971, p. 31). Em ambos os casos, a literatura não é sequer mencionada.

Sendo assim, parece-me lógico e necessário fazermos um rápido *feed-back* histórico do teatro ocidental, além de realizar alguns apontamentos sobre o teatro oriental, mas sob o prisma do ator, buscando, dentro desta breve narrativa, princípios de *interpretação* e *representação*, além de, quando possível, buscar paralelos com as pesquisas *não interpretativas* desenvolvidas no LUME.

Convém deixar claro, e frisar, que esta historiografia, fundamentada no ator/intérprete, está colocada aqui para situar rapidamente o leitor dentro do universo e do contexto histórico da busca de uma metodologia técnica não interpretativa proposta pelo LUME. Como dito anteriormente, cada comparação e/ou aprofundamento nas questões a serem colocadas nesse resumo poderia, em si, servir de material para outras dissertações.

Antes de iniciar, tomo a liberdade de citar Ênio Carvalho, cujo estudo intitulado *História e formação do ator* foi importante ponto de referência:

> A história da arte dramática centrada no espetáculo, e, portanto, no ator, é a história natural de todo o processo humano. Este caminho não é de desenvolvimento simples, nem fácil, sofrendo, logicamente, espontâneas e naturais alterações. Ora cresce primorosamente, ora decai em crise e parece estancar, mais adiante avança significativos passos num arranque impetuoso, para mais uma vez retroceder... Assim, dialeticamente, vai correndo a história do ator. Como o processo formativo da história humana – reação e revolução –, altera-se e se aperfeiçoa em seu lento evoluir. Mas o ator em qualquer etapa segue sendo substancialmente o mesmo: elemento preciso de um espetáculo que, sem ele, nunca teria acontecido (1989, p. 13).

O ator na historiografia

Grécia

Talvez a história da interpretação/representação remonte à própria história do homem. Portanto, torna-se quase impossível afirmar a data e o local de nascimento do teatro, principalmente, se englobarmos o Oriente em nosso universo de pesquisa. Mesmo sabendo disso, iremos iniciar nosso estudo pelo teatro grego, pois é onde as fontes começam a ser compiladas e uma reflexão maior sobre essa arte começa a ser realizada.

O teatro grego tem sua origem nos festejos populares, como os ditirambos e os cultos ao deus Dionísio. O primeiro ator que conhecemos respondia pelo nome de Téspis, no ano de 594 ou 595 a.C. Sabe-se que se apresentava com um coro de, aproximadamente, cinqüenta integrantes, ao qual acrescentava um prólogo e um discurso. O ator era conhecido como *protagonistés*. Além de ator, também foi o primeiro autor conhecido. Aqui percebemos, desde os primórdios, a íntima relação entre o ator e o texto dramático, já que o primeiro ator representava/interpretava o papel que ele próprio escrevia.

Ésquilo ficou conhecido como o segundo ator e também como o primeiro grande dramaturgo ocidental. É, atualmente, considerado o "Pai da Tragédia". Introduziu a figura do segundo ator na cena, o *deuterogonistés*, e assim criou o diálogo cênico, além de aumentar as partes relacionadas à atuação de suas peças em detrimento do coro. Segundo Gassner, Ésquilo era um homem prático de teatro, excelente diretor e encenador. Fez progredir a dança trágica, que era realizada pelo coro, "desenvolvendo grande variedade de posturas e movimento, posto que treinava seu próprio coro" (1974, p. 27).

Surgiu, então, Sófocles, que por sua vez diminuiu ainda mais a função do coro, reduzindo-o ao mínimo e relegando-o a segundo plano. Introduziu a figura de um terceiro interlocutor na tragédia, o *tritagonistés,* o que aumentou ainda mais a importância do ator.

São riquíssimos os estudos e reflexões provenientes tanto das tragédias como das comédias gregas. É mais fácil traçar um panorama histórico a partir da escrita, já que, como dito anteriomente, esta pode resistir ao tempo. Em relação às tragédias gregas, qualquer tipo de resumo histórico seria por demais superficial e taxativo. Existem estudos aprofundados sobre a dramaturgia de Ésquilo. Sobre Sófocles, a vida e a complexidade de seus diálogos, a perfeição de seu estilo e seu antropocentrismo, traçando novas linhas para o drama, são analisados à exaustão. Sobre Eurípedes, considerado "O Moderno" e humanista, sabemos que cria, em suas tragédias, personagens cujo heroísmo torna-se humano, além de "desmistificar" e ironizar os deuses. Porém, este breve resumo histórico não pretende estudar o teatro em relação à dramaturgia ou à tragédia, mas

tentar situar o ator e, mais especificamente, as técnicas representativas e interpretativas de atuação dentro desse panorama.

Ao contrário da dramaturgia grega, conhece-se pouco sobre como o ator grego atuava. Temos pouca informação sobre o treinamento e a preparação desse ator, tanto cômico quanto trágico, e o que era exigido pelos diretores/encenadores ou ensaiadores em termos de presença e movimentação cênica.

Sabe-se, por exemplo, que esse ator apresentava-se para um grande público em teatros que comportavam em torno de 25 mil pessoas. Por esse motivo, precisava estar muito visível; por isso usava grandes e pesadas máscaras, alongadas e grotescas, feitas de linho, cortiça e madeira, aumentadas ainda mais com grandes adornos utilizados na cabeça, denominados *onkos*. Também calçava coturnos (*coturni*) com sola de trinta a quarenta centímetros de espessura e enchimentos sobre os quais eram vestidas as túnicas e os mantos bordados, presos no peito para dar a impressão de maior estatura.

Acredita-se que todo esse aparato fazia com que o ator tivesse uma movimentação cênica lenta e grande gestualidade. Dessa forma, "um ator de um metro e oitenta, chegaria a dois metros e trinta ou mais, de modo que se arriscava a tomar um ignominioso tombo, se desse um passo descuidado" (Gassner, 1974, p. 31).

Talvez seja esse o motivo da importância dada pelo ator grego à sua voz. Sobre essa questão, Ênio Carvalho discorre:

> Resultante mais de tradicional herança do que propriamente de estudo a respeito, a arte do ator grego consistiria numa maneira tipicamente religiosa de representar. Entre outras coisas, a máscara e a pesada vestimenta impediriam qualquer elaboração mais individualizada: os gestos ficavam assim, bastante ocultados. Segundo uma citação tradicional do teatro, cujo autor desconhecemos, o ator grego era *uma voz e uma presença* (1989, p. 19).

Também não podemos ignorar um legado deixado pelos gregos aos atores, que foi o uso da máscara. Segundo Albin Leski, "o emprego da máscara nas culturas primi-

tivas é múltiplo; a mais freqüente é a máscara protetora, que deve subtrair o homem aos poderes hostis, e a máscara mágica que transfere ao portador a força e as propriedades dos demônios por ela representados" (1976, p. 49).

O uso da máscara nesse sentido de transferência de força dá a ela um caráter de transformação do humano, que pode ser considerado a essência da *representação*. A máscara, em muitas manifestações cênicas, vem acompanhando o ator, como será possível observar adiante, tanto nas *atelanas* romanas como na *Commedia Dell'Arte*. Também no Oriente verificamos seu uso no teatro Nô do Japão, na dança balinesa, entre outras. No LUME, estudamos o *clown* e seu nariz vermelho, considerado a menor máscara do mundo.

Roma

Roma tomou como parâmetro e moda a cultura helênica. Mesmo assim, atribuem-se ao povo romano distintas manifestações teatrais.

Primeiramente, na região da cidade de Atela, de colonização grega, vemos surgir as *Atelanas*. Nessas manifestações teatrais, os atores, como os gregos, também portavam máscaras, porém improvisavam diálogos retirados e inspirados na própria relação social da época.

As "personagens" das *atelanas* caracterizavam-se por padrões fixos de comportamento. Sendo assim, tínhamos o *Pappus*, que era um tipo bonachão e senil, vítima de piada e gozação de todos. Também encontramos *Baccus*, um camponês simples e infeliz nas aventuras amorosas, idiota e guloso. *Maccus* era gordo, inchado, imbecil e vanglorioso de seus feitos. *Dossenus* era um pseudofilósofo e achava tudo saber. Era dono de uma retórica totalmente absurda e sem nexo.[4]

As apresentações desse tipo de espetáculo eram realizadas nas ruas e os atores, muitas vezes amadores, inspiravam-se na imitação da própria população, improvisando, com isso, situações comuns da comunidade local. Vemos aqui, claramente, o germe do que se transformaria, mais tarde, na *Commedia Dell'Arte* italiana, também com os tipos fixos de padrão de comportamento e cada ator portando máscaras.

Outra manifestação que tomou força em Roma foram os *mimos*. Esses, diferentes das *atelana*s, não se utilizavam de máscaras nem mesmo de textos. Utilizavam, como meio de expressão, o próprio corpo.

O caráter essencial ficava com a expressão mímica da expressão fisionômica, do gesto e da dança. A origem desse gênero de espetáculo, assim, estaria nas danças primitivas em honra aos deuses, as quais imitavam os animais, os atos e as paixões do homem, os deuses da vegetação e da fecundidade, daí o seu caráter, às vezes, obsceno (Carvalho, 1989, p. 19).

Em ambos os casos, percebemos atores que utilizavam, como ferramenta de inspiração e criação, a *imitação*, estilizada ou sarcástica, de homens ou animais encontrados no cotidiano. Quero chamar a atenção para esse fato, pois o LUME também se utiliza da *imitação* do cotidiano, como uma ferramenta do ator, na coleta e catalogação de ações físicas e vocais não interpretativas. O uso posterior dessas ações pode resultar em uma montagem cênica. Como visto, não é recente o uso da imitação pelo ator como ferramenta de trabalho; o que é recente é o estudo de *como* essa imitação pode auxiliar o ator na criação de um método de trabalho e sua formação; e também *como* a imitação pode ser usada, não de uma maneira sarcástica e estilizada, mas como meio de descoberta de um canal objetivo para que o ator possa entrar em contato com sua pessoa, dinamizando suas energias potenciais. Retomaremos esse assunto mais tarde.

Com relação ao teatro declamatório, a cultura romana recebeu forte influência da cultura helênica. Porém, os romanos eram mais voltados para jogos violentos, corridas, circo e competições de arena. Assim, no período final do Império Romano, esse teatro, talvez tentando acompanhar a tendência popular, cada vez mais violenta e decadente, tornou-se uma manifestação degradante. Os atores constituíam companhias sob a coordenação de um primeiro ator, sendo que os outros atores eram escravos. Recebiam soldos conforme a hierarquia dentro da companhia e podiam ser punidos, com castigos corporais inclusive, caso fossem vaiados em cena. Em muitos casos, depois de uma série de bons serviços, podiam receber a *carta de alforria*, o que os tornava livres para formar outra companhia, inclusive.

Nos espetáculos dessas companhias, tudo era permitido. "[Os atores] eram recrutados entre pessoas desclassificadas, mercenárias, apelando aos mais grosseiros efeitos para atrair o aplauso de uma sociedade também decadente, de instintos soltos e sensualidade desorientada" (Carvalho, 1989, p. 27). Cortavam-se, em cena, os braços e as pernas de escravos para se conseguir um "realismo" vivo. Escravas eram submetidas a cenas de sexo. Imagens fictícias, mas que ilustram muito bem a decadência teatral romana, podem ser vistas no filme *Satirycon,* de Fellini. "O teatro em Roma foi, aos poucos, tornando-se espetáculo deprimente, atingindo um nível de degradação tal que a sociedade sentia náuseas ante as execráveis encenações" (idem, op. cit., p. 25).

Idade Média

Com o advento do cristianismo, e também em função do teatro decadente de Roma, a Igreja passa a decretar concílios, anátemas e proscrições que excomungavam, não somente os atores, mas também suas mulheres e filhos. Mesmo assim, o teatro conseguiu sobreviver na clandestinidade e na obscuridade devido à existência de atores e companhias ambulantes de mimos, histriões, jograis e saltimbancos. Dessa forma, "os mimos retornam à vida primitiva e errante, [e] um tipo especial de teatro, vindo da atelana primitiva, logo irá constituir a *Commedia Dell'Arte,* a primeira grande escola de ator na evolução da história do teatro (Idem, op. cit., p. 28).

Porém, a partir do século X, com a função de catequizar a população, a própria Igreja, que séculos antes proibira as manifestações teatrais, passa a lançar mão de encenações dramáticas sobre a paixão de Cristo ou mesmo de textos sagrados. Surgiram, a partir daí, os *tropos*, pequenos diálogos religiosos com um acréscimo poético e musical. Esses tropos culminaram, no século XVI, em grandiosas encenações do drama da Paixão de Cristo, com gastos fabulosos em cenários e figurinos. Esses grandes espetáculos litúrgicos eram denominados "mistérios".

A encenação dos "mistérios" tinha particularidades de país a país. A Inglaterra era onde esse tipo de encenação era mais acabada e aperfeiçoada: ali os "mistérios" eram formados basicamente por espécies de carroças que paravam nos lugares, apresentando,

cada uma, uma cena diferente. Um ator, chamado também de expositor, era o responsável pelo cavalo que puxava a carroça e também por dar as devidas explicações teológicas. Assim, o espectador podia assistir ao mistério sem sair do lugar. Na França, o palco era formado por estrados fixos e profundos sobre os quais o espectador devia deslocar-se. Na Alemanha, o "mistério" acontecia em um palco espacial e tridimensional, no qual os cenários cruzavam-se e os atores podiam se deslocar de um lugar para outro.[5]

Nota-se que, apesar da relação ritualística estabelecida pelos mistérios, o mais importante não era o ator em si, mas o espetáculo, que pela beleza e grandiosidade poderia demonstrar o imenso poder de Deus. Como nos esclarece Carvalho, o ator era somente uma pequena peça do espetáculo:

> De um modo geral podemos dizer que o ator (dos mistérios) não se identificava com a personagem que representava, uma vez que recorria a uma forma fixa e tradicional de gestos expressivos de cunho simbólico. Tendo em vista o caráter litúrgico, a voz era tecnicamente solene e nobre e sempre tratada com especial importância, promovendo forte contraste com os atores do teatro profano e popular. Quanto mais o assunto se ligava à *Bíblia*, tanto menor eram as possibilidades de livre criatividade. Aos atores cabia tão-somente ilustrar o texto bíblico, limitando-se aos gestos ali indicados. Considerando ainda, que eram diletantes, raramente poderiam conseguir mais do que a repetição dos gestos aprendidos (Carvalho, 1989, p. 33).

Essa colocação de Carvalho leva-nos a pensar que o ator dos "mistérios" funcionava como uma espécie de alegoria litúrgica, preso em formas gestuais prefixadas, sem possibilidade de uma criação cênica real, não cabendo a ele nem uma relação de interpretação nem de representação, mas uma relação simplesmente alegórica no que diz respeito à cena.

Renascimento

Com o declínio da Idade Média e o nascimento do antropocentrismo e da burguesia, o teatro passa a querer recuperar o modo helênico de representação. Textos clássicos de Sêneca e comédias consideradas eruditas, como as de Plauto e Terêncio, começaram a ser novamente montados, e toda a dramaturgia criada a partir de então deveria seguir as regras das unidades dramáticas de *ação*, *tempo* e *espaço* definidas por Aristóteles, em sua *Poética*.

As apresentações, ao contrário dos "mistérios", começaram a ser realizadas em salas fechadas. O espectador, portanto, não mais caminhava pela cena, mas era, agora, um espectador-observador. Esse "acondicionamento" da representação em uma sala fechada mudou, consideravelmente, o modo de interpretação/representação do ator, em relação àquele dos mistérios.

> O gesto monumental e simbólico deu lugar a movimentos, deslocações [sic] e gestos muito mais medidos, adaptando-se ao ritmo imposto pelo palco limitado. Não somente os gestos tornaram-se mais discretos, como passaram, aos poucos, a refletir nuanças relativas ao caráter, idade, sexo e situação social da personagem. A palavra não era mais interpretação da ação e dos gestos simbólicos, mas ação e gestos eram, também, elementos da interpretação da palavra, daí ela ser revestida de um caráter declamatório. Quanto mais a palavra se tornava expressiva, tanto mais a gesticulação se revestia de expressividade e concisão. Um dado fundamental à interpretação teatral do ator começa a ganhar importância: a mímica do rosto e expressão facial (Carvalho, 1989, p. 39).

Até o momento, tanto na Grécia como em Roma, na Idade Média e mesmo nesse teatro renascentista "erudito" que ora discutimos, as informações sobre o modo de representar/interpretar são escassas e a formação dos atores geralmente era embasada no treinamento, tendo em vista a declamação de textos; o ator era, no caso, um *intérprete textual*. No teatro "popular", a formação e treinamento do ator eram realizados, basicamente, pela imitação do cotidiano e a utilização cômica desse material na cena.

Porém, no Renascimento, é nesse mesmo teatro popular, em uma linha paralela, mas completamente diferente do "teatro de sala" definido pelas unidades de tempo, espaço e ação, que vamos encontrar a *Commedia Dell'Arte* italiana, considerada por muitos estudiosos como o primeiro laboratório do ator e a primeira escola do ator moderno. Esse paralelismo entre o teatro "erudito" e "popular" no Renascimento é muito bem retratado por Ruggero Jaccobi:

> O dualismo entre o teatro literário e o teatro popular ressurge na forma mais rígida. Os dois teatros desenvolvem-se independentemente um do outro, no mais geométrico paralelismo: eles se desconhecem. E a diferença básica já começa a ser esta: o teatro das Cortes é escrito, forma-se imediatamente sobre os modelos gregos e latinos, e não consegue alcançar resultados propriamente teatrais; o teatro do povo é improvisado, leva quase dois séculos antes de se formar definitivamente, não tem quase modelos e alcança resultados exclusivamente teatrais (1956, p. 22).

Por que *resultados exclusivamente teatrais*? Talvez porque o ator de *Commedia Dell'Arte* improvise. Não a partir do nada, mas a partir de um roteiro, chamado de *canovaccio*, e principalmente de ações e gestos corporais definidos por seu tipo fixo, conseguidos após seqüências de exercícios preparatórios. Essa suposta prisão técnica é que dá a liberdade ao ator da *Commedia Dell'Arte* de simplesmente improvisar. Não *improvisar a personagem*, mas *improvisar com a personagem*, o que é essencialmente diferente, pois o ator, nesse caso, trabalha *a partir de* ações pré-elaboradas e "guardadas" em seu repertório, e não criando as ações à medida que improvisa.

Esse conceito de *improvisação codificada* também é utilizado no LUME, especificamente no trabalho de *clown*, pois este, assim como as máscaras da *Commedia Dell'Arte,*

> se alimenta dos estímulos que vêm de seus espectadores, interagindo com eles numa dinâmica de ação e reação. Esta interação com os espectadores e também com outros *clowns* significa uma possibilidade de alteração da seqüência das ações

> do *clown*. Por isto falamos em improvisação codificada, como nos *canovacci* da *Commedia Dell'Arte*, ou seja, uma estrutura geral sobre a qual o *clown* improvisa com suas ações que se alteram de acordo com a relação estabelecida com cada espectador ou com seus parceiros (Burnier, 1994, p. 270).

Como conseqüência dessa especialização técnica, todo o espetáculo da *Commedia Dell'Arte* era baseado no ator, e não mais no texto dramatúrgico, já que esse não existia. O que os atores seguiam, como já mencionado, era uma espécie de roteiro de situações, o *canovaccio*. O ator também não se apoiava no espetáculo grandioso, já que a *Commedia Dell'Arte* era apresentada em tablados praticamente sem cenário. Esse repertório adquirido pelo ator era repassado, assim como no teatro oriental, de geração a geração.

O ator de *Commedia Dell'Arte* treinava habitualmente a voz, os gestos, procurando despersonalizá-los, ou seja, *aculturá-los*. Seu treinamento diário incluía o estudo da dança, da música, da mímica, da esgrima, exercícios de circo e prestidigitação.

As personagens, assim como nas atelanas romanas, utilizavam máscaras de tipos fixos de personalidades (depois passou a ser meia-máscara). Hoje, são as chamadas "máscaras da *Commedia Dell'Arte*". Algumas das mais conhecidas são o *Arlechinno*, *Brighella*, *Pantalone*, *Dottore*, *Capitano*, Colombina, os Enamorados (únicos sem máscaras). Cada um deles com um tipo diferente e específico de máscara e com uma partitura física e vocal particular.

É importante observar aqui, não a *Commedia Dell'Arte* em si, com a descrição pormenorizada de cada máscara e tipo, mas o que ela suscita para a arte de ator no sentido de sua autonomia artística em cena. Aqui, o texto perde sua majestade. Acaba qualquer tipo de *interpretação*, seja ela bíblica, helênica, trágica e/ou erudita. O ator, pura e simplesmente, *representa*, utilizando mecanismos e repertórios próprios. Abaixo está um trecho de Gherardi que descreve essa independência do ator italiano de comédia:

> Quando se diz de um bom comediante italiano, fala-se de um homem que tem profundidade, que atua mais pela imaginação que pela memória, que compõe interpretando tudo aquilo que diz, que sabe usar (secundar), tudo aquilo que en-

> contra em cena, ou seja, que casa muito bem suas ações e suas palavras com a de seu comparsa, que sabe entrar imediatamente em qualquer jogo cênico e em todos os movimentos que o outro lhe propõe. Ele não é como um ator que atua simplesmente com a memória: ele jamais entra em cena sem empregar nela, instantaneamente, aquilo que tenha aprendido pela emoção, ficando de tal modo ocupado, que sem se ligar aos movimentos e gestos de seu companheiro, segue seu roteiro com impaciência furiosa de se livrar de seu papel como de um fardo que o fatiga demais (in Carvalho, 1989, p. 58).

A *Commedia Dell'Arte* serviu como movimento teatral de *representação* instigador para muitos reformadores do século XIX e XX, exercendo forte influência, particularmente sobre Meyerhold. Ferdinando Taviani tem um estudo muito perspicaz sobre desenhos antigos que mostram atores da *Commedia Dell'Arte*. Segundo ele, são perceptíveis os *princípios recorrentes* estudados hoje, na antropologia teatral, na postura corpórea dos desenhos:

> Os atores das gravuras da Recuil Fossard são caracterizados pelos gestos, que dilatam as tensões orgânicas e demonstram, de uma maneira enérgica, as forças que regulam um corpo em movimento. A dilatação do gesto é usada para além da construção de uma caricatura: ela dá energia à presença cênica do ator. Isso é particularmente evidente na personagem de Pantaleão: ele é um velho, mas o ator compõe a figura com gestos amplos e vigorosos. Ele não imita, por exemplo, o andar de um velho encurvado, mas o reconstrói por meio de um contraste, que transmite a idéia de um velho sem reproduzir sua fraqueza. As costas são tão curvadas, que se tornam poderosas como uma mola comprimida. Cada passo é maior que o passo normal, de modo que o equilíbrio precário do velho é reconstruído por meio de um *deséquilibre*, que implica mais uma abundância que uma falta de energia (in Barba e Savarese, 1995, p. 148).

Mas a *Commedia Dell'Arte* e o ator têm seu apogeu até meados do século XVIII, quando Carlo Goldoni a "textualiza" com o intuito de ligá-la mais à moralidade e à

poesia. Isso deve-se ao fato de a sociedade burguesa exigir uma dramaturgia que ditasse sua ideologia. Novamente, a literatura volta a ser a "senhora da cena" e o ator fica relegado a um academicismo gestual/vocal formal e estático, ditado por códigos de comportamento que colocava as regras da aristocracia e levava o gesto a uma estilização.

O ator no Oriente

Assim como na *Commedia Dell'Arte*, os atores orientais não *interpretam* um espetáculo a partir de um texto, mas utilizam-se de ações, de um repertório e de um vocabulário corpóreo e vocal objetivo e codificado, apreendido durante anos de preparação técnica, fazendo com isso uma *representação* cênica.

Como exemplos de técnicas codificadas e sistematizadas de representação no Oriente podemos citar o Kathakali e a dança Odissi na Índia, o Nô e o Kabuki no Japão, a dança Balinesa em Bali, a Ópera de Pequim na China, entre outros.

No Oriente, a relação entre arte e religião ainda possui laços estreitos e a técnica de ator é repassada de geração a geração, na relação mestre/discípulo. Dentro dessa relação, o aprendizado começa muito cedo, aos sete ou oito anos de idade e vai até dezesseis ou dezoito anos. Outra característica é que, em algumas dessas técnicas, o ator especializa-se em determinado papel, aprimorando-o até o fim da vida, outro paralelo à *Commedia Dell'Arte*.

Cada ação possui um significado cultural, um ritual particular e uma codificação que lhe são próprios. É praticamente um teatro feito de símbolos. Ações e gestos, por serem simbólicos, fogem à lógica corporal cotidiana e buscam um equivalente teatral extra e supracotidiano. Isso significa que o ator oriental aprende novas maneiras de equilíbrio corpóreo, ações específicas e codificadas de mãos, olhos, pés e, principalmente, uma técnica de dilatação de seu corpo muscular por meio de treinamentos específicos para a manipulação da quantidade e qualidade da energia que será utilizada na cena, buscando, assim, uma organicidade dentro da aparente mecanicidade das ações codificadas;[6] enfim, aprende, como já dito, uma técnica aculturada de representação. "[O ator

de Kathakali] não exterioriza os estados emocionais de maneira mecânica. A expressividade, ou melhor, a verdade de cada ação de sua face só é convincente se ele engaja sua imaginação e seus recursos psicofísicos e mentais" (*Bouffonneries*, nº 9, p. 20).

Essa corporeidade *extracotidiana* é também aplicada aos figurinos e às máscaras, que são muito utilizadas. Quando não se usa máscara, geralmente existe uma maquiagem muito forte e desenhada que funciona como tal, como podemos verificar nos atores de Kathakali e da Ópera de Pequim.

Tive a oportunidade de fazer um *workshop* prático com o mestre de Ópera de Pequim, Lee Bou Ning, em 1993, quando foram trabalhados alguns exercícios práticos, utilizando ações simples como "olhar para baixo", "olhar para cima", "apontar". A complexidade contida nessas ações, aparentemente simples, dava a dimensão da linguagem corpórea utilizada. A ação de "olhar para cima" utilizava o princípio de oposição no corpo todo. O joelho deveria estar flexionado em oposição à cabeça, que olhava para o alto; as mãos estavam em oposição em relação ao peito e ao ombro, em uma posição nada confortável e absolutamente nada cotidiana. Para essa ação, era também utilizado aquilo a que a antropologia teatral dá o nome de "princípio da negação", no qual a ação sempre começa na direção oposta àquela do destino final.

Lee Bou Ning descreveu-nos, durante o *workshop*, alguns detalhes sobre o cotidiano de trabalho de um ator aprendiz de Ópera de Pequim. São de oito a dez anos de trabalho, em regime de internato, com as horas do dia divididas da seguinte forma, de segunda a sábado:

Das 6h às 7h30	Artes marciais e trabalho com energia
Das 8h às 12	Aulas escolares
Das 12h às 14	Almoço
Das 14h às 18h	Treinamento prático
Das 19h às 21h	Treinamento prático

Dentro desse treinamento prático, os atores aprendem a cantar, dançar, encenar e ainda realizam práticas de circo e acrobacias.

Obviamente, esse contato com a Ópera de Pequim foi superficial. Seriam necessários anos de treinamento para adquirir, no corpo, essa técnica. O importante, nesse caso, foi ter tomado contato com princípios técnicos pré-expressivos, tratados na antropologia teatral, que viria a conhecer, corporal e intelectualmente, somente mais tarde.

O Butô foi um outro contato prático com uma manifestação cênica oriental. Foram realizados intercâmbios, mais aprofundados em relação àquele da Ópera de Pequim, com a atriz-bailarina de Butô, Natsu Nakajima (Japão), e mais recentemente com a também atriz-bailarina de Butô, Anzu Furukawa (Japão).

O Butô é uma manifestação artística cuja principal característica está no processo de *elaboração técnica individual* do performer, tendo como base, no entanto, uma série de princípios extraídos dos teatros Nô e Kabuki e da dança ocidental clássica e moderna, princípios esses que regem o uso *do corpo-vivente* em situação de *representação*, como estuda a antropologia teatral. O Butô, portanto, não propõe uma técnica fechada, "universal" e aculturada, mas metodologias para a busca de uma elaboração técnica pessoal para o performer. Como visto, os objetivos dos trabalhos realizados do LUME trilham caminhos que permitem um diálogo e uma troca com os métodos do Butô, pois seus atores-pesquisadores também buscam processos que possibilitem e induzam o ator a uma elaboração técnica pessoal, codificada e objetiva.

O Butô é uma manifestação ainda em fase de elaboração técnica; portanto propõe, antes, metodologias de busca em detrimento das técnicas fechadas, sendo esse outro ponto de encontro e intercâmbio entre o Butô e o LUME.

A linguagem da dança, proposta pelo Butô, tanto por Natsu Nakajima, como por Anzu Furukawa, possui elementos próprios que imprimem sua particularidade. Tentamos, nesses encontros, extrair o que pudesse vir a contribuir com nossas pesquisas.

Natsu Nakajima, em seus intercâmbios com o LUME, buscou embasar os atores em exercícios do Butô, propondo exercícios de criação cênica a partir de danças livres, realizadas com o material imagético de cada ator. Natsu dizia que o ator-dançarino não deve dançar as emoções, mas dançar os sentimentos. Dançar as emoções, dizia ela, era dançar apenas o homem e esquecer de dançar a flor, a lua, a galinha. Essas são defini-

ções e imagens poéticas, mas são colocadas aqui para mostrar o nível de liberdade proposto por Natsu em relação à busca da vida cênica, realizada pelo próprio ator. Outra questão importante era a relação com o "nada", o "vazio". Natsu argumentava que, para um ator ser ou mostrar algo novo, antes, ele deve ser "nada", estar "vazio", para poder deixar a dança aparecer. "A vida da dança somente aparece do vazio e do nada", dizia ela.[7]

Com Anzu Furukawa, trabalhamos a aplicação cênica de ações corpóreas e vocais pessoais do ator. Durante os trabalhos, Anzu transformou essas ações pessoais a tal ponto que o ator acabou por perder a referência orgânica e mecânica da ação. Outra particularidade é que a ação física, para Anzu, não era um material individual, mas coletivo. Uma ação particular de um ator pode ser imitada por outro ator. Esse é um conceito de coreografia que faz com que os atores-dançarinos busquem uma organização espacial e conjunta, viva. Isso, de certa forma, vem chocar-se com a maneira de trabalhar do LUME, já que o núcleo busca uma *técnica pessoal* de representação e essa "vida" deve ser encontrada em cada ação individual do ator. Nesse caso, a ação mecânica ou "viva" não é criada pelo ator, mas imposta de fora (proposta por Anzu), exatamente como em uma coreografia. Cabe ao ator, então, buscar os elos de conexão com a sua pessoa dentro dessa estrutura coreográfica preestabelecida.[8]

Esses exercícios e intercâmbios propostos pelo Butô não serão analisados aqui, pois não é esse o objetivo, mas certamente seus princípios e propostas estarão inseridos dentro do processo proposto pelo LUME, como caminho de descoberta de uma *técnica pessoal*.

Todo esse caráter simbólico do teatro Oriental, assim como essa maneira particular de utilização do corpo, da presença do ator em cena, inspiraram grandes nomes do teatro ocidental como Eugenio Barba, Brecht, Artaud e o próprio Grotowski, que diz ter bebido da fonte da Ópera de Pequim chinesa, do Kathakali indiano e do Nô japonês.

Sobre o teatro oriental, Brecht tem um escrito denominado "Efeitos de distanciamento na arte dramática chinesa", por meio do qual coloca: "Estamos perante a expressão artística de uma técnica primitiva, um estágio primitivo da ciência. É do

testemunho da magia que o artista chinês extrai seu efeito de distanciamento" (1978, p. 62).

Artaud, em outro artigo intitulado "Teatro ocidental e teatro oriental", diz:

> A revelação do teatro balinês deu-nos uma idéia física e não verbal do teatro pela qual o teatro está dentro dos limites de tudo que pode acontecer em cena, independentemente do texto escrito, ao contrário do teatro como o concebemos no Ocidente, ligado ao texto e limitado por ele. [...] No teatro Oriental, de tendência metafísica, oposto ao teatro Ocidental, de tendência psicológica, as formas tomam posse de seus sentidos e suas significações em todos os planos possíveis, ou, se quiserem, suas conseqüências vibratórias não se projetam num só plano, mas sobre todos os planos do espírito, simultaneamente (1986, p. 56).

Eugenio Barba, depois de ser assistente de Grotowski, vai à Índia e toma contato com o Kathakali. Posteriormente, em Oslo, Noruega, funda o Odin Teatret. Suas pesquisas sobre a antropologia teatral baseiam-se nos elementos comuns e recorrentes encontrados na comparação de técnicas codificadas, orientais e ocidentais, cujas primeiras reflexões encontram-se no livro *A arte secreta do ator.*

Como é possível observar, o teatro oriental tem servido de referência para muitas pesquisas ocidentais contemporâneas, talvez por mostrar a possibilidade de um fazer teatral baseado no ator. Os atores orientais aliam um certo virtuosismo físico a uma presença cênica e manipulação de energia pouco vistas em palcos ocidentais.[9] O efeito de distanciamento que Brecht vê nos atores chineses talvez seja a extrema naturalidade dentro do artificial, além de um corpo orgânico e vivo dentro de uma plasticidade extracotidiana, causando um encantamento que, ao mesmo tempo, estranha. Esse mesmo distanciamento visto por Brecht pode inspirar uma busca objetiva e técnica de elementos físicos e corpóreos que levem a essa organicidade, como é o caso da pesquisa atual de Eugenio Barba, a antropologia teatral ou ainda dos delírios metafísicos e espirituais de Artaud.

Para nós, atores, o teatro oriental deveria ser observado, estudado e praticado. Não por meio de suas formas. Afinal, essa formalização somente tem sentido dentro do contexto cultural em que essa manifestação teatral está inserida; mas porque pode ajudar-nos na prática de seus princípios, principalmente, os elementos físicos e energéticos que possam produzir no ator a consciência muscular de uma presença corpórea dilatada e uma organicidade cênica. Por esse motivo, o LUME promove intercâmbios com pesquisadores, atores e atrizes do teatro oriental, buscando elementos técnicos que auxiliem o ator em sua busca de uma *técnica pessoal de representação*.

Por meio de uma técnica aculturada e extracotidiana, embasada somente no vocabulário e no repertório de suas ações físicas e vocais, e sem a *interpretação* concreta de um texto dramático, podemos afirmar que tanto os atores orientais como os atores da *Commedia Dell'Arte* utilizam-se de técnicas *não interpretativas*, ou seja, *representam* seus papéis recorrendo a elementos basicamente corpóreos e vocais, não baseados na literatura dramática.

Contemporâneos

Stanislavski

O filósofo Denis Diderot escreveu, no século XVIII, um tratado denominado *O paradoxo do comediante*, no qual colocou alguns pontos básicos sobre a arte de representar/interpretar. Para ele, o ator deveria abominar toda e qualquer sensibilidade ou emoção no ato da representação/interpretação, pois a emoção, dizia Diderot, é da personagem e não do ator. Nesse caso, o ator não deve *ser*, mas *parecer ser*.

Com esse tratado, Diderot inaugura uma discussão dentro do contexto cênico e, mais especificamente, da arte de ator, que a partir de então estabeleceu-se com mais afinco: razão x emoção, corpo x alma.[10]

Se Diderot foi o primeiro a escrever um tratado sobre o ator/comediante, Constantin Stanislavski foi o primeiro a querer estabelecer um método preciso e elaborado para o trabalho do ator. O trabalho de Stanislavski pode ser dividido em duas

grandes partes: o trabalho do ator sobre si mesmo e o trabalho do ator sobre a personagem. O primeiro é condição básica para o segundo.

> No trabalho o ator deve sempre começar de si mesmo, da própria qualidade natural, e então continuar de acordo com as leis da criatividade. [...] A arte começa quando não existe papel, existe somente o "eu" em uma dada circunstância da peça. [...] O ator realmente atua e vive seus próprios sentimentos: ele toca, cheira, ouve, vê com toda a finesse de seu organismo, seus nervos; ele verdadeiramente atua com eles (Stanislavski, in Toporkov, s. d., p. 156).

Portanto, Stanislavski propunha ao ator representar/interpretar sempre com sua própria pessoa, procurando uma situação equivalente à da personagem. O ator não era a personagem, mas era ele mesmo:

> [O ator deveria] envolver-se por sua natureza inteira: intelectual, física, emocional e espiritual. O objetivo do ator é transmitir suas idéias e sentimentos usando suas próprias emoções, sensações, instintos, sua experiência pessoal de vida, mostrando seus próprios traços, sempre os mais íntimos e secretos, sem ocultar nada (Januzelli, 1986, p. 12).

Ou, ainda, nas palavras do próprio pesquisador russo:

> Cada diretor possui a sua própria maneira de trabalhar sobre a personagem e seu próprio modo de sublinhar seu plano para o desenvolvimento desse trabalho: não há regras fixas. Entretanto, as fases iniciais do trabalho e os procedimentos psicofisiológicos que se originam em nossas próprias naturezas devem ser respeitados com exatidão (Stanislavski, in Barba e Savarese, 1995, p. 160).

Se pensarmos que o ator cria a partir de si mesmo, então Stanislavski propõe um sistema que independe da estética naturalista ou realista. Na verdade, esse "sistema" proposto por Stanislavski refere-se a um nível pré-expressivo do ator e é independente

das escolhas poéticas e/ou estéticas do diretor. Pensando sem preconceito, não se trata de realismo ou naturalismo, mas de um processo indispensável para a natureza criadora, que é o corpo-mente orgânico.[11] Dessa forma, o ator torna-se independente da direção, e também, principalmente, dos *ismos* que tentam definir as várias estéticas. O ator passa a ser uma potência criadora em si.

Primeiramente, na pesquisa dessa pré-expressividade e corpo-mente orgânico, Stanislavski tentou buscar, no inconsciente, a fonte criativa do ator. Para isso, tentou criar "caminhos" para se chegar a ela, como exercícios para ativar o que ele chamava de *memória emotiva* ou, ainda, o *"se" mágico*. Também buscava a conscientização e a transformação, em corpo/voz, das ações decorrentes da busca dessa fonte criadora – o inconsciente.

Outra grande contribuição do pesquisador russo foi estabelecer aos atores ocidentais uma obrigação de trabalho cotidiano e treinamento, em adição ao trabalho dos ensaios e da performance. Assim, o ator poderia estar sempre preparado para poder captar e transformar em corpo os impulsos criativos mais sutis, durante o trabalho de ensaios.

Já no final de suas experiências, deu uma importância decisiva para o "método das ações físicas", chegando a revisar, e mesmo a negar, algumas de suas afirmações anteriores:

> Quando nós lhe lembrávamos de seus primeiros métodos, ele ingenuamente pretendia não entender do que estávamos falando. Uma vez alguém lhe perguntou: O que é a natureza dos "estados emocionais" do ator em cena? Konstantin Sergeyevich olhou surpreso e disse: "Estados emocionais? O que é isto? Nunca escutei falar". Não era verdade, esta expressão foi usada pelo próprio Stanislavski (Toporkov, s.d., p. 157).

Stanislavski talvez tenha percebido, no final de suas pesquisas, que o subconsciente fazia parte de um universo abstrato do qual os atores não podiam ter qualquer

controle. "Não me falem de sentimentos, não podemos fixar sentimentos; só podemos fixar as ações físicas (idem, op. cit., p. 160).

Dessa forma, o ator devia buscar expressar-se, não mais por meio de estados emotivos e abstratos, mas por meio de algo concreto, como as ações físicas. Nessa fase, Stanislavski passou a chamar a memória emotiva de "memória corporal" e, mais tarde, Grotowski vai nos falar de "memória muscular". Grotowski relata que, no início de seu trabalho, era obcecado e fanático por Stanislavski, achando que o método proposto pelo mestre era a chave para todas as portas da criatividade. Somente depois passou a buscar um caminho independente.[12] Stanislavski foi um homem em permanente estado de autotransformação. Suas pesquisas terminaram somente com sua morte. Portanto, é perigoso afirmar que existe um método, ou um sistema fechado, estabelecido por Stanislavski. São muitos os pontos deixados em aberto, principalmente aqueles que se referem à memória emotiva e às ações físicas, haja vistas as citações aparentemente contraditórias, acima, do próprio Stanislavski. Também são muitas as superficializações e os preconceitos decorrentes da cristalização desse suposto método. O próprio Grotowski descreve essa cristalização como um "assassinato de Stanislavski depois de sua morte"[13] e ainda cita exemplos bem específicos de passagens em que as pesquisas de Stanislavski são invalidadas por seus próprios seguidores.

Um desses exemplos é o uso indiscriminado do relaxamento. Stanislavski observou que a tensão tem um foco central no corpo – diferente para cada indivíduo. O excesso dessa tensão deve ser rechaçado pelo ator, pois esse excesso pode prejudicá-lo em seu trabalho cênico. Assim, ele deve descobrir, por si mesmo, o foco central dessa tensão, encontrando um relaxamento com possibilidade imediata de movimentação. Porém, em alguns casos, esse relaxamento é aplicado indiscriminadamente, como uma solução geral para todos os problemas encontrados no treinamento e na cena.[14]

> Stanislavski teve um discípulo para cada uma das suas fases, e cada discípulo se prendeu à sua fase particular; daí as discussões de ordem teológica. Stanislavski estava sempre fazendo experiências e não sugeriu receitas, mas sim os meios pelos quais o ator poderia descobrir-se, respondendo em todas as situações con-

> cretas à pergunta: "Como se pode fazer isso? Reside aqui o essencial. Naturalmente, ele tirou tudo isso da realidade do teatro de seu país, do seu tempo. [...] Um realismo existencial, acho eu, ou quase um naturalismo existencial (Grotowski, 1987, p. 178).

Stanislavski buscou, no trabalho do ator, uma organicidade, uma vida e uma ética, colocando-o novamente em um patamar privilegiado dentro de sua própria arte. Trabalhou baseado no texto, sim, mas também e, principalmente, preocupou-se em fazer com que o ator buscasse, dentro de si mesmo, as ferramentas necessárias para a articulação de sua própria arte. A partir do momento em que Stanislavski coloca o trabalho *sobre si mesmo* como condição precedente para o trabalho com *a personagem*, ele re-inaugura um reinado que se tinha perdido na *Commedia Dell'Arte*: o ator como senhor do espetáculo. Se seu ator *representa* ou *interpreta*, talvez não tenhamos dados para uma afirmação conclusiva. Em seu trabalho, vemos momentos de interpretação, quando trabalha a partir do texto, e de representação, quando trabalha a partir do ator. E por outro lado, não cabe a esse trabalho taxá-lo mais uma vez, promovendo, talvez, mais *um assassinato após sua morte.*

O mais admirável em Stanislavski é que ele era um ator, um ator que resolveu querer entender os mecanismos de sua vida e a organicidade cênica, impondo-se as perguntas: "Como se faz...?", "Como se consegue...?". Buscou e pesquisou no subconsciente, no corpo, na técnica, nas ações físicas, no treinamento, na ética, no espetáculo, em si próprio, nos outros atores, nas outras linhas aparentemente contraditórias, como o laboratório que entregou a Meyerhold. Buscou desde o começo até o fim de sua vida profissional.

Talvez tenha sido o primeiro ator-pesquisador do século XX.

Meyerhold

Meyerhold fez parte do Teatro de Arte de Moscou, cujo diretor era Stanislavski, durante quatro temporadas. Sua função, dentro da companhia, era basicamente a de

ator. Em 1902, aproveitando uma reestruturação, abandona o Teatro de Arte e busca uma nova estética cênica. Logo tornou-se um anti-realista e tentou buscar, na cena e no ator, uma nova maneira de articular o fazer teatral. Logo depois, Stanislavski oferece ao seu ex-pupilo a possibilidade de dirigir um Estúdio Laboratório Experimental. Esse estúdio nasceu com o objetivo de experimentar formas cênicas diferentes daquelas estudadas no Teatro de Arte de Moscou.

Meyerhold queria um teatro mais "teatral", menos realista e mais simbólico e estilizado. Apesar de ser apontado como um grande encenador moderno, Meyerhold mostra, em seus escritos, um profundo respeito e uma grande consciência do papel do ator, pois, como ele mesmo dizia, "o teatro é a arte do ator" (1982, p. 89).

Sobre isso escreveu:

> O movimento está subordinado às leis da forma artística. Em uma representação, é o meio mais poderoso. O papel dos movimentos cênicos é mais importante que qualquer outro elemento teatral. Privado de palavra, de vestuário, de bambolinas, do edifício, o teatro, com o ator e sua arte de movimentos, os gestos e as interpretações fisionômicas do ator informam o espectador sobre seus pensamentos e seus impulsos; o ator pode transformar em teatro qualquer tablado, não importando onde nem como, abstendo-se dos serviços de um construtor e confiando em sua própria habilidade. É preciso tratar da natureza específica do movimento, do gesto e da interpretação fisionômica [...] (idem, op. cit., p. 75).

Ou ainda:

> O diretor desse teatro se limita a guiar o ator, em lugar de dirigi-lo [...]. Se limita [sic] ao papel de ponte entre a alma do autor e do ator. Convencido da arte do diretor, o ator coloca-se defronte ao espectador e a chama artística brota desses princípios livres: a arte do ator e a fantasia criativa do espectador. O ator se liberta do diretor como este se libertou do autor (idem, op. cit, p. 57).

É impossível deixar de pensar que essas são as raízes do teatro pobre de Grotowski, quando coloca que o teatro nada mais é que o momento fugaz que ocorre no encontro entre o ator e o espectador, e da citação de Peter Brook, que tomo a liberdade de transcrever novamente, quando diz que para a existência do teatro basta "um espaço, um espectador (que observe este espaço) e um ator (alguém que desenvolva alguma ação neste espaço)" (Brook, 1977, p. 25).

Como visto, o mais importante para o ator de Meyerhold era o movimento. Ele devia saltar, cantar, dançar e fazer malabarismos, quase como um ator da *Commedia Dell'Arte*, talvez sua grande inspiração. A partir daí, foram elaborados exercícios práticos corpóreos que desenvolvessem no ator essa capacidade de realizar movimentos teatrais. Foi criada a biomecânica, um sistema de treinamento físico, à disposição de uma concepção construtivista do espetáculo.

Meyerhold exigia, dentro dos exercícios propostos da biomecânica, uma racionalização e uma precisão total dos movimentos. Os atores desenvolviam um golpe de vista preciso. Aprendiam a calcular seus movimentos, de maneira individual ou coletiva. Isso tinha como conseqüência uma movimentação do espaço cênico mais livre e com maior expressividade. Meyerhold acreditava que, se a forma era precisa, a organicidade, as entonações e as emoções também poderiam ser, pois estas seriam determinadas pela posição do corpo. Percebemos em Meyerhold o mesmo princípio de memória muscular utilizado por Stanislavski. Segundo Meyerhold, a atuação do ator não é outra coisa que o "controle das manifestações de sua excitação" (1982, p. 198). Assim sendo, um ator não deveria *sentir* uma emoção em cena, mas sim *expressá-la por meio de uma ação física.* Neste ponto, podemos dizer que a biomecânica de Meyerhold esbarra no sistema de ações físicas proposto por Stanislavski e também no objetivo proposto pelo LUME.

Outros pontos da pesquisa de Meyerhold também esbarravam em Stanislavski:

> O problema fundamental do teatro contemporâneo é preservar o dom da improvisação que possui o ator, sem transgredir a forma precisa e complexa que o diretor conferiu ao espetáculo. Estive falando ultimamente com Stanislavski: pensa igual. Ele e eu tentamos uma solução para esse problema como os construtores

> do túnel abaixo dos Alpes: cada um avança por seu lado, mas em alguma parte, no meio, nos encontraremos seguramente (1982, p. 127).

Se substituirmos, na citação acima, a palavra "improvisação" por "liberdade de expressão", entenderemos claramente que ambos os pesquisadores buscam elementos que proporcionem, aos atores, uma liberdade de articulação de sua arte, dentro da estrutura fixa do espetáculo.

Percebemos aqui que, se analisarmos a historiografia do teatro, baseando-nos nas técnicas de atuação propostas, vamos verificar pontos em comum entre pesquisadores que são praticamente inconciliáveis quando analisadas as estéticas propostas por cada um: o naturalismo de Stanislavski é praticamente o oposto do construtivismo de Meyerhold. Na análise dos princípios técnicos do ator, não devemos analisar os *ismos* que são as formas expressivas de cada época, mas os *pré-ismos* que identificam os princípios pré-expressivos do ator. O próprio Decroux dizia, "as artes não se assemelham em suas obras, mas em seus princípios" (in Burnier, 1994, p. 89).

Há um material videográfico na sede do Odin Teatret em Holstebro, Dinamarca, contendo demonstrações técnicas de biomecânica do ator Gennadi Bogdanov, uma delas na ISTA[15] de Copenhague, de 1996, comentada por Eugenio Barba, e outra sem data, aparentemente nos anos 80, além de cenas raras de treinamento prático de biomecânica, realizadas por atores do Estúdio Laboratório de Meyerhold, na URSS, em 1923, e também cenas da aplicação da biomecânica em cenas do espetáculo *O inspetor geral*, dirigido por Meyerhold em 1926, também na URSS.[16]

Estudando esse material, podemos perceber, nos exercícios e aplicações da biomecânica, elementos pré-expressivos trabalhados pelo LUME e estudados pela Antropologia Teatral, como princípios recorrentes nas técnicas codificadas de representação, tanto ocidentais como orientais. Nos exercícios propostos e criados por Meyerhold e seus atores, observam-se elementos e princípios pré-expressivos que serão estudados mais adiante, como desequilíbrio, contra-impulso, impulso, *stops* precisos, além de uma utilização particular da relação peso/gravidade e tensão corpórea. O resultado disso na

cena (ao menos nos vídeos citados) mostra os atores em ações extracotidianas, dilatadas e não mecânicas, ou seja, existia uma vida cênica, não realista, mas real e aparente.

Adiante estudaremos, também, exercícios práticos realizados no LUME que, certamente, não possuem a *forma* da biomecânica, mas esses *princípios recorrentes* e orgânicos.

Artaud

Não podemos afirmar categoricamente que Artaud concebeu um método de representação e/ou interpretação, legando-nos exercícios precisos e práticos como o fizeram Stanislavski e Meyerhold. Poderíamos citar o trabalho de respiração realizado sobre um sistema de tríades e técnicas de expressão, baseado em ensinamentos da Cabala, permitindo-lhe criar uma espécie de sistema complexo segundo o qual um tipo de respiração pode corresponder a um tipo de emoção. Mas as anotações de Artaud não são muito claras nesse sentido.

Sua maior contribuição está na transformação do sentido do fazer teatral, propondo um teatro não mais baseado na linguagem literária, mas em uma linguagem física que tenha como objetivo principal atingir os sentidos do espectador. Propõe a *criação total*, que é a transgressão, no palco, do habitual cotidiano e a ampliação dos limites conhecidos da arte.

Artaud acreditava que o teatro era uma arte autônoma e independente e o proclamava como o "único lugar no mundo e o último recurso universal que nos resta para tocarmos diretamente o organismo..." (in Esslin, 1976, p. 66). A cena teatral deveria conter sonhos, pesadelos e obsessões do ser humano, transformados em corpo, para que pudesse liberar o inconsciente da platéia.

> Temos, portanto, de um lado a massa e a extensão de um espetáculo que se dirige ao organismo todo; de outro, uma intensa mobilização de objetos, gestos e signos utilizados em um espírito novo. A parte reduzida feita para o entendimento leva a uma compressão energética do texto; a parte ativa, feita para a emoção poética obscura, torna obrigatórios os signos concretos. As palavras pouco falam

> para o espírito; a extensão e os objetos falam; as imagens novas falam, mesmo quando feitas de palavras (Artaud, 1986, p. 78).

É importante salientar, em Artaud, sua compreensão de que o teatro deve atingir o público em um nível profundo de compreensão e sensação. "Não é à mente ou aos sentidos de nossa platéia que nos dirigimos, mas à sua existência como um todo" (in Esslin, 1976, p. 29). E para atingir esse lugar desconhecido do espectador, Artaud propõe uma fisicalização dos sentimentos e das emoções no ator, transformando-as em signos visíveis e causando, na platéia, um impacto físico direto. Ele acreditava que essa nova linguagem teatral de signos pré-codificados concretos teria o poder de comunicar imediatamente.

Para Artaud, o ator deve usar sua musculatura afetiva, pois ele é um atleta do coração e da paixão, e através de um mergulho físico pessoal, o ator deve ser capaz de aumentar sua gama de emoções e conseguir uma expressão plena. "O segredo dessa tarefa está em se exacerbar os centros do magnetismo nervoso do homem – o esforço e a tensão – que serão os meios de se levar o ator a reconhecer e localizar [essa expressão plena]" (Januuzelli, 1986, p. 21).

> Ter a consciência da obsessão física dos músculos a vibrarem de afetividade, equivale, tal como no jogo de respiração, a dar rédea solta a essa afetividade, em toda a sua força, concedendo-lhe um alcance mudo, mas profundo, de extraordinária violência (Artaud, in Januzelli, 1986, p. 23).

Artaud também coloca seu teatro como uma espécie de ritual entre o espectador e o ator. Penso que o objetivo principal que Artaud propõe para o ator, como instrumento dessa ritualização, não deixa de ser, também, um ritual eterno entre seu corpo e sua alma, em eterna comunhão.

> A crença em uma materialidade fluida da alma é indispensável para o ofício do ator. Saber que uma paixão é material, que está sujeita às flutuações plásticas da matéria, outorga um império sobre as paixões, ampliando nossa soberania. Al-

> cançar as paixões por meio de suas próprias forças ao invés de considerá-las abstrações puras confere ao ator a maestria de um verdadeiro curandeiro. Saber que a alma tem uma expressão corporal permite ao ator alcançar a alma em sentido inverso e redescobrir seu ser por meio de analogias matemáticas. (Artaud, in *Máscara,* vol. 9-10, p. 28).

Segundo Grotowski, Artaud representa estímulo indiscutível no que diz respeito à pesquisa de possibilidades do ator, mas sua proposta, se analisarmos do ponto de vista prático, são divagações e poemas em relação a este. Ele sabia claramente, como podemos verificar acima, que o corpo possui um centro e que as energias psíquicas deviam ser transformadas em corpo; mas as poucas ferramentas que nos dá para tal fim, geralmente, conduzem a estereótipos, como, por exemplo, no caso citado, que cada respiração conduz a determinada emoção. Quando propõe que o ator estude a respiração, está possibilitando ao ator uma amplitude de possibilidades estéticas muito fértil, mas não podemos dizer que isso seja uma técnica.[17]

Grotowski

As propostas de Artaud e Grotowski tocam-se na filosofia. Grotowski, segundo suas próprias palavras, propõe uma *técnica* de "transe e de integração de todos os poderes corporais e psíquicos do ator, os quais emergem do mais íntimo de seu ser e do seu instinto, explodindo numa espécie de transiluminação" (Grotowski, 1987, p. 14).

Ao contrário de Artaud, Grotowski não se limita a "divagações", mas busca encontrar exercícios e trabalhos objetivos para que esse "transe" e essa "transiluminação" possam transformar-se em corpo. Chega à conclusão de que fórmulas de interpretação/representação teatrais levam a estereótipos. A partir daí, calca sua pesquisa no que ele chama de "via negativa", trabalho ao longo do qual o ator não aprende uma coletânea de técnicas estabelecidas, ou a descobrir maneiras de *como demonstrar irritação, como representar Shakespeare* ou *como andar.* Mas a pergunta que deve ser feita ao ator é: "Quais são os

obstáculos que o impedem de realizar o ato total, que deve engajar todos os seus recursos psicofísicos, do mais instintivo ao mais racional?" (Grotowski, op. cit., p. 180).

Essa pergunta, trabalhada na prática, leva o ator a encontrar meios pessoais de desbloqueio desses obstáculos, atingindo, assim, uma *técnica pessoal de representação*. Essa constatação é importante, pois, dessa forma, esse trabalho não cria uma técnica única, mas um método que pode ser aplicado individualmente, gerando "vários métodos". Mesmo assim, Grotowski não concordaria com essa afirmação. Ele não considera seu trabalho em teatro como sendo um novo *método* que possa ser aplicado, e nem ao menos o considera algo novo. Considera, sim, essa opção do ator, como um *meio de vida e de conhecimento* (Kumiega, 1985, p. 12). A citação abaixo mostra como Grotowski entende a proposta de seu trabalho:

> Não se pode ensinar métodos pré-fabricados. Não se deve tentar descobrir como representar um papel particular, como emitir a voz, como falar ou andar. Isto tudo são clichês, e não se deve perder tempo com eles. Não procurem métodos pré-fabricados para cada ocasião, porque isso só conduzirá a estereótipos. Aprendam por vocês mesmos suas limitações pessoais, seus obstáculos e a maneira de superá-los. Além do mais, o que quer que façam, façam de todo o coração. Eliminem de cada tipo de exercício qualquer movimento que seja puramente ginástico. Se desejam fazer esse tipo de coisa – ginástica ou mesmo acrobacia – façam sempre como uma ação espontânea contada ao mundo exterior, a outras pessoas ou objetos. Algo os estimula e vocês reagem: aí está todo o segredo. Estímulos, impulsos, reações (Grotowski, 1987, p. 186).

Para Grotowski, o ator, antes de pensar, deve agir; deve pensar com o corpo, pensar em ação. Também coloca o conceito de Ator Santo: "é o ator que realiza uma ação de autopenetração, que se revela e sacrifica a parte mais íntima de si mesmo – a mais dolorosa, que não é atingida pelos olhos do mundo" (idem, op. cit, p. 30).

Buscava também o "teatro pobre", essencial e ritualístico, baseado única e exclusivamente na ação e nessa *transiluminação* do ator.

Nesse ponto, podemos fazer um paralelo com a busca dos atores-pesquisadores do LUME, tanto no que diz respeito ao ator transiluminado de Grotowski quanto o *atleta afetivo* de Artaud, nas palavras de Carlos Roberto Simioni, co-fundador do LUME:

> As emoções do ator normalmente são canalizadas para determinadas partes do corpo que são quotidianamente usadas. Na dança pessoal, ou técnica pessoal, essa emoção do ator deve tomar corpo, mesmo que esse corpo chegue a um cataclismo emocional (esses cataclismos emocionais são denominados, no âmbito de nosso trabalho, de MATRIZES). A finalidade dessas matrizes é permitir ao ator vivenciar uma explosão de emoções, mostrando um "corpo do avesso", para que esse mesmo ator possa mostrar não mais a pele, mas o "de dentro". Esse mesmo cataclismo, ou matriz, é novo, desconhecido e necessário para o desenvolvimento da técnica à qual nos propomos. Corporificar essas emoções significa, em primeira instância, encontrar outros canais ou universos de escoamento dessa energia emocional. À medida que esses canais são encontrados, o ator deve codificá-los. Em seguida, o que é o trabalho desse ator? Esquematizar, executar e administrar as diferentes intensidades dessa matriz.[18]

Grotowski faleceu em 1999. Estava fechado com seus atuais "atores" em Pontedera, Itália, realizando uma pesquisa que alguns dizem ser teatral e outros não. Sabe-se, por suas últimas palestras e pelos escritos de Thomas Richards, seu assistente, que esse trabalho baseava-se numa espécie de ritualização com engajamento físico e vocal total dos atores, utilizando-se músicas e/ou mantras. Na verdade, qualquer definição seria equivocada.

Acredito que não importa se o que Grotowski fez em Pontedera (e que certamente seus discípulos continuarão fazendo) seja teatro ou não. Importa dizer que esse pesquisador revolucionou o modo de ver teatral do século XX e deu uma gama de pesquisa praticamente infinita para os atores. Grotowski, seguindo Stanislavski, confirma a figura do ator como o responsável total pelo fazer teatral. Em seu *teatro pobre*, a única figura importante é o próprio ator, e para que ele domine e ilumine esse espaço entre sua pessoa e o espectador, deve *doar-se* por completo.

O ator de Grotowski *representa* no sentido mais puro da palavra. Desde Stanislavski, passando por Meyerhold, Artaud e agora Grotowski, a palavra *interpretação* (no sentido descrito acima de intérprete do texto literário) veio perdendo espaço à medida em que o ator, cada vez mais, passa a ter domínio de sua arte. Cada vez menos ele está atrelado ao texto literário e/ou dramático e cada vez mais vai encontrando parâmetros objetivos de articulação de seu corpo e sua alma, sem a necessidade de uma personagem. Cada vez menos, vê-se "perdido" com a falta de técnicas objetivas que permitam a seu corpo articular seu fazer teatral, e cada vez mais encontra ferramentas para que essa articulação seja realizada. Claro que não estamos falando das estéticas de cada um desses atuadores e pesquisadores, mas das técnicas e/ou métodos de representação por eles propostos.

Brecht

Para Bertold Brecht, a função do ator é conhecer profundamente relações e comportamentos sociais para poder demonstrar isso de forma consciente, descritiva e sugestiva. Para Brecht, o ator deve ser cerebral e *intérprete* de seu tempo e impedir que o espectador identifique-se com a personagem da peça, além de *mostrar-se* consciente de que está sendo observado em cena.

Brecht não busca atingir o aspecto afetivo do espectador para que este não comprometa a lucidez de seu raciocínio e de sua razão. Nessa linha, busca uma platéia pensante, que ao final do espetáculo, sem passar por uma descarga emotiva, possa levar questões a serem analisadas.

> Ao tentar descrever o que seria a Nova Técnica de Representação (1940), Brecht acrescenta que o ator deve indicar um *gestus* para que fique claro que ele está mostrando algo, para que o espectador possa fazer comparações sobre o comportamento humano. O *gestus*, que substitui o princípio de imitação, estabelece sempre um objetivo social; ele reflete o gestus social do ator. O ator poderá recorrer à empatia durante os ensaios iniciais, evitando sempre qualquer tipo de identificação prematura. Deve ler o papel com espanto e contradição antes de memorizá-lo; deve avaliar bem o desenrolar dos fatos. O ator deve mostrar alter-

> nativas, outras possibilidades e que ele está representando uma das variantes possíveis. Brecht considerava um bom exercício, para evitar a identificação, o ator assistir a um colega ensaiar seu personagem (Carvalho, 1989, p. 88).

O ponto aqui é que Brecht propõe ao ator não "encarnar" a personagem, mas *narrar* as ações dessa personagem que se desenrolaram em algum momento do passado.

Para ilustrar tais ações e torná-las plenamente compreendidas pelo público, ele executa os movimentos que a personagem fez, imita o tom de sua voz, repete suas expressões faciais, porém apenas como se os estivesse citando. O estilo brechtiano de interpretação é o da "interpretação entre aspas" (Esslin, 1979, p. 141).

Brecht descreve uma técnica da arte de atuação utilizando um efeito de distanciamento chamado *Verfremdung Effekt* ou ainda *Efeito V*. Como já dito, esse efeito visa conferir ao espectador uma atitude analítica e crítica perante o desenrolar dos acontecimentos. Em seu escritos *A nova técnica da arte de representar* (Brecht, 1978, p. 79), o autor de *Mãe coragem* diz que, como condição necessária para essa análise, tanto o palco como o ator devem estar desprovidos de qualquer atmosfera "mágica" ou campo de hipnose. O ator, segundo Brecht, jamais chega a metamorfosear-se integralmente em cena. Ele não é Lear nem Harpagon, mas *apresenta-os*. Para evitar essa metamorfose, os atores podem utilizar-se de alguns recursos técnicos como recorrer à terceira pessoa e ao passado, assim como a intromissão de indicações e comentários sobre a encenação e sobre a personagem.

Sobre a polêmica questão da emoção em Brecht, ele mesmo diz que as experiências do *Efeito V* na Alemanha levaram-no a verificar que também se suscitam experiências emocionais por meio do distanciamento:

> O efeito de distanciamento não se apresenta sob uma forma despida de emoções, mas, sim, sob a forma de emoções bem determinadas que não necessitam de encobrir-se com as da personagem representada. Perante a mágoa, o espectador pode sentir alegria; perante a raiva, repugnância. Ao falarmos da revelação dos indícios externos da emoção, não temos em mente uma revelação e uma

> escolha de indícios que se realizem de tal modo que o contágio emocional se dê, ainda, em conseqüência de o ator provocar em si a emoção que está representando, ao expor os seus indícios externos (Brecht, 1978, p. 60).

Brecht também se preocupa em colocar, em vários de seus estudos, que esse teatro distanciado não significa vulgarização ou simples "estilização" cênica. Não significa um estilo forçado. "O efeito de distanciamento depende, muito pelo contrário, da facilidade e da naturalidade do desempenho" (idem, op. cit., p. 61). "[...ele], quando descrito, resulta muito menos natural do que quando realizado na prática" (idem, op. cit., p. 85).

Apesar da grande quantidade de escritos e a preocupação de Brecht em buscar uma prática de atuação e, conseqüentemente, uma técnica dessa proposta para ator, concordo com Grotowski quando coloca que:

> Brecht explicou coisas interessantes sobre as possibilidades de uma forma de representação que envolvia o controle discursivo do ator sobre suas ações, o *Verfremdung Effekt*. Mas isto não era realmente um método. Era mais um tipo de dever estético do ator, pois Brecht não se perguntou, na verdade: como se pode fazer isso? Embora indicasse algumas explicações, estas se limitam ao plano geral... Certamente Brecht estudou a técnica de ator com grandes detalhes, mas sempre do ponto de vista do diretor (1987, p. 77).

Em função dessa visão de diretor, Brecht buscava, de certa forma, esse *intérprete* como veículo para uma questão social maior, que se transformou em sua busca estética. O ator tem a função de *mostrar* alguém, *mostrar* um *gestus* social, mostrar uma situação. Com a função de mostrar alguém, nesse caso, o ator priva-se da possibilidade de *se* mostrar, ou ainda de desnudar-se, como coloca Grotowski e mesmo Stanislavski. Para instrumentalizar-se, o ator não necessita realizar uma busca interna dentro de sua pessoa, mas fora, dentro do contexto e das relações sociais. Com a função de *mostrar* a

personagem, o ator coloca-se entre a personagem e a platéia, transformando-se, assim, em um *intérprete* da personagem.

Essa questão *interpretativa* do ator em Brecht, então, não tem seu ponto nevrálgico na emoção. Costuma-se dizer que Stanislavski buscava a emoção enquanto Brecht a descartava. Acho essa questão uma superficialização de ambas as afirmações. Pudemos verificar afirmações *anti-emoções* do próprio Stanislavski e *pró-emoções* do próprio Brecht, mesmo dentro deste estudo, que não pretende ser profundo. Não é a falta de emoção que faz um ator interpretativo. Também a questão do *Efeito V* não determina isso. Do ponto de vista da questão extracotidiana do trabalho do ator, podemos, até mesmo, encontrar pontos comuns em Brecht e Stanislavski. Neste último, por meio do

> se mágico, por meio de uma codificação mental e mesmo através dos métodos de ações físicas, os atores alteram seu comportamento cotidiano, mudam sua maneira habitual de ser e materializam a personagem que vão retratar. Este também é o objetivo da técnica de distanciamento de Brecht, ou gesto social. Ela sempre se refere ao ator que, durante o processo de atuação, modela seu comportamento cotidiano natural em comportamento cênico extracotidiano, com evidências e subtextos sociais (Barba e Savarese, 1995, p. 189).

O mesmo ocorre entre Brecht e Grotowski.

Em Grotowski, o ator mergulha dentro de si e pode trazer à tona uma corporificação com um significado extracotidiano não "reconhecível" pelo espectador, forçando, necessariamente, um outro nível de comunicação. O espectador, portanto, *distancia-se* de seu cotidiano e mergulha em um nível simbólico e sígnico não reconhecido, proposto pelo ator, mesmo dentro de seu "transe". Brecht, de certa forma, também busca esse outro nível de comunicação, forçando o ator a *mostrar* ao espectador outros aspectos não percebidos do *gestus* social, forçando também um outro nível de comunicação. Isso talvez explique porque tanto Grotowski como Brecht têm no teatro oriental, mais especificamente na Ópera de Pequim, uma fonte de inspiração e análise, mesmo projetando-se em caminhos tão diversos quanto à questão estética.

A diferença talvez esteja no aspecto *diretor*, colocado acima, na citação de Grotowski. Enquanto Stanislavski e Grotowski partem da figura central e individual do ator para o trabalho da criação teatral para, somente então, colocar o ator dentro de uma estética determinada; Brecht parte da estética para criar sua técnica de *interpretação*, e isso, de certa forma, determina todo o seu trabalho, criando o ator com o objetivo *interpretativo* – como *intérprete social* de sua época.

Eugenio Barba e o Odin Teatret

Eugenio Barba fundou o Odin Teatret em 1964 em Oslo, Noruega, e posteriormente, transferiu-se para Holstebro, Dinamarca. Antes disso, havia sido assistente de Grotowski em seu teatro-laboratório.

Tem, na disciplina do treinamento cotidiano e sistemático, a base de seu trabalho, fazendo com que seus atores busquem uma auto-afirmação e uma autotransformação, acreditando que somente essa auto-revolução poderá tornar-se uma revolução teatral e/ou social.

Dessa forma, assim como Grotowski, Barba faz com que cada ator busque, dentro de si, material físico e orgânico para seu trabalho. Como conseqüência natural dessa "busca interna", cada ator acaba encontrando uma maneira particular, única e verdadeira de expressão artística, uma *técnica pessoal de representação.*

> Além de Decroux, o centro de pesquisas do ator da Dinamarca, Nordisk Teater Laboratorium, mais conhecido pelo nome do núcleo central deste centro laboratorial, o Odin Teatret, chegou a elaborar e codificar não uma, mas várias técnicas pessoais de representação para o ator, a partir de métodos e sistemas de trabalho por eles desenvolvidos. Influenciado pelas experiências do polonês Jerzy Grotowski e pelas técnicas do teatro do sul da Índia, o Teatro Kathakali; Eugenio Barba, diretor deste centro, partiu na busca de métodos precisos e objetivos que permitissem a elaboração e codificação de técnicas pessoais e individuais corpóreas de representação para o ator. Um dos pontos interessantes do trabalho de Barba está no fato de ao mesmo tempo em que se supre uma urgente necessi-

> dade do ator, ou seja, preenche a ausência de técnicas corpóreas e vocais de representação para o performer, respeita-se um inegável dado da cultura Ocidental: a individualidade. Assim, cada ator elabora a sua própria técnica.[19]

A partir da observação de conceitos técnicos aplicados e descobertos por seus atores nesse trabalho de treinamento e tecnificação do corpo e voz, comparando-os com técnicas codificadas orientais e ocidentais, Barba percebe princípios comuns e recorrentes de alguns elementos cênicos. Resolve tentar separar esses princípios e estudá-los, dando origem à Antropologia Teatral e à ISTA (International School of Theatre Antropology), onde, esporadicamente, reúnem-se, em sessões internacionais, estudiosos de teatro e antropologia teatral e principalmente atores e dançarinos orientais e ocidentais, buscando, em suas manifestações cênicas, princípios recorrentes e comuns.

Os atores do LUME realizaram (e ainda realizam) intercâmbios práticos com o Odin Teatret, principalmente com alguns de seus atores. Passaremos a descrever alguns, determinando, assim, pontos comuns e diferentes em relação ao trabalho do LUME.

Carlos Roberto Simioni, ator-pesquisador e co-fundador do LUME, trabalha com o grupo de Iben Nagel Rasmussen no projeto *Vindenes Bro* (Ponte dos Ventos), desenvolvendo uma pesquisa conjunta há dez anos. Segundo Carlos Roberto Simioni, Iben utiliza-se de aspectos mecânicos e formais para a construção de uma cena. Porém, se ela utiliza apenas estes aspectos na construção de um espetáculo, este corre o risco de tornar-se puramente mecânico. Para que isso não aconteça, Iben contrabalanceia e coloca outro elemento nessa estrutura mecânica: a variação de energia do corpo dos atores, entendendo energia, nesse caso, como a intensidade de força que o corpo muscular necessita para se deslocar no espaço. A aplicação cênica de diferentes níveis dessa intensidade empregada no tônus muscular gera diferentes densidades na estrutura cênica.

Assim sendo, o fator de vida e organicidade na cena é responsabilidade, quase única, dos próprios atores, que, de certa forma, impedem a mecanização por meio da manipulação da energia e da dilatação corpórea, a partir desses trabalhos e exercícios. Convém dizer que os atores-pesquisadores do LUME assimilaram, no treinamento coti-

diano, por meio das informações trazidas por Carlos Roberto Simioni, esses exercícios propostos por Iben Nagel Rasmussen, objeto de estudo mais tarde.

Tanto Iben como Eugenio Barba, podemos dizer, trabalham de uma maneira não interpretativa. A cena e a personagem não são construídas tomando por base o texto, mas recorrendo a ações físicas e vocais. Em relação ao trabalho do LUME, o que difere é a maneira como essas ações são "coletadas".

O trabalho do Odin Teatret, na figura de Eugenio Barba e, conseqüentemente, na figura de Iben, que trabalha com Barba há trinta anos, parte de ações físicas coletadas mecanicamente, originadas em improvisações, trabalho com bastões, figuras com bastões ou na transformação espacial e temporal de ações simples e cotidianas como correr, beber um copo d'água, entre outras.

Cómo exemplo, podemos citar um exercício para coleta de ações, proposto por Iben no último espetáculo de seu grupo de trabalho *Vindenes Bro.* O nome do espetáculo em língua dinamarquesa é *Lykken vender som hurtigt om...*, que poderia ser traduzido como *A sorte, às vezes, te dá as costas...* O exercício é denominado "verbos ativos".

Tomemos verbos simples, mas que possibilitem ações concretas, como BEBER, MASTIGAR, PROTEGER, SERRAR, MORDER, LAVRAR, apenas para citar alguns. Iben pede aos atores que apliquem esses verbos na mecanicidade muscular, utilizando, para isso, todo o corpo. A utilização de *corpo todo* sempre implica uma ação maior, além da ação cotidiana e pantomímica que o verbo poderia propor. Posteriormente, Iben cria uma seqüência dessas ações e utiliza-a na cena, descontextualizando a ação e o verbo de seu caráter semântico.

Logicamente, a transformação dessa ação ou seqüência mecânica em ação ou seqüência orgânica viva é função e trabalho do ator, devendo este encontrar as ligações para que essa ação entre em contato com sua pessoa e suas energias.

É por esse motivo que Eugenio Barba coloca que, a experiência da ligação entre a dimensão física e mecânica do trabalho do ator com sua dimensão interior não constitui um ponto de partida, mas um *ponto de chegada*, sendo esse o objetivo do ator. Iben, assim como Barba, parte do mecânico para o orgânico, dentro de uma concepção não interpretativa de representação.

Isso difere fundamentalmente da concepção não interpretativa de construção de cenas e personagens do LUME. Aqui, os atores, *a priori*, já possuem um vocabulário de ações físicas e vocais orgânicas, nascidas do trabalho cotidiano de treinamento e das linhas de pesquisa do LUME. Cabe ao diretor encontrar as ligações e criar a seqüência orgânica para as ações já vivas. Nas pesquisas desenvolvidas no LUME, os atores-pesquisadores concluíram, como já citado, que a junção entre mecanicidade e organicidade pode constituir um *ponto de partida* para o trabalho de ator, por meio da codificação de matrizes orgânicas nascidas de seu trabalho cotidiano.

A idéia inicial para o trabalho entre Kai Bredholt, também ator do Odin Teatret, e o LUME foi trabalhar o ator e a cena a partir de músicas coletadas durante a pesquisa de campo na Amazônia e no Brasil Central. Como músico, Kai concebe a cena com base no ritmo que a própria música propõe. A partir daí, pesquisa o material do ator, arranjando e amoldando a idéia da cena a esse material. Ambos, ator e diretor, ficam abertos para esse rearranjo em função da cena.[20]

• • •

Sabemos que as fontes e os estudos não param por aí. Se, por um lado, são poucos os métodos codificados e sistematizados ocidentais, por outro, são muitos os atores e diretores que, por meio da prática ou da teoria, buscaram registrar, ou ao menos organizar e refletir, suas experiências, tentando encontrar termos para procurar dizer algo quase indizível, que é a arte de ator.

Um deles foi Etienne Decroux, considerado o pai da mímica moderna, que conseguiu o grande feito de codificar e sistematizar, no curto espaço de uma vida, uma técnica de *representação* para o ator, tão rica e complexa que é comparada às técnicas codificadas orientais. Luís Otávio Burnier, criador do LUME, foi seu discípulo e deu-nos a oportunidade de experimentar, em nossos corpos, algumas noções básicas desse trabalho. Os princípios são os mesmos (é possível que sempre o sejam) de uma técnica orgânica e extracotidiana: segmentação corpórea, desequilíbrio, impulso, contra-impulso, ação e organicidade.

Discutir cada um desses atores ou *cientistas do corpo cênico*, encontrando princípios comuns e relações com o trabalho desenvolvido no LUME, seria profundamente instigante. Porém, também seria demasiado longo e nos distanciaríamos de nosso objetivo principal. Para citar alguns nomes importantes nos estudos da arte de ator, temos ainda Gordon Craig com seu termo controvertido "supermarionete"; Adolphe Appia e seu "Corpo Vivente"; Rudolf Laban e o *Korperseele,* termo cunhado para definir a relação estreita entre corpo e alma; Jacques Copeau, que acredita que "para o ator, dar-se é tudo"; os trabalhos sobre o ritmo de Dullin; as investigações de reações "introversivas" e "extroversivas" de Delsarte; a síntese de Vakhtanghov; a busca da "unidade interior" de Joseph Chaikin e seu grupo, o Open Theatre; o "impulso da liberdade" de Julian Beck e Judith Malina no Living Theatre;[21] o "Teatro do Oprimido" de Augusto Boal; a "Dança Oculta" de Henry Irving; as "Lições Dramáticas" de João Caetano; as "Estátuas de Mármore" de Antônio Morrochesi; o "brasileiro" Eugênio Kusnet; isso somente para citar alguns nomes ligados estreitamente ao teatro, sem contar com outras áreas de conhecimento que estudaram as manifestações da arte de ator, como a psicologia, a sociologia e a filosofia.

Todos eles buscam, ou buscaram, uma resposta para a pergunta que ainda hoje é feita: "O que é a arte do ator?" As respostas a essa pergunta são tantas que sempre suscitam mais perguntas...

Esquemas semióticos

Até o momento, o leitor já deve ter percebido algumas diferenças fundamentais entre os conceitos de interpretação e representação, dentro do âmbito da arte de ator.

Tentaremos, agora, descrever e esquematizar essa diferenciação dentro de esquemas semióticos, tomando-se por base o conceito de enunciado-enunciação, no sentido da emissão-recepção, tentando, assim, destrinçar algumas diferentes relações e níveis de comunicação entre ator e espectador, tanto na representação como na interpretação.

Partimos do princípio que a representação, segundo o conceito aqui colocado, propõe uma nova relação sígnica, pelo menos no que diz respeito específico à relação ator-espectador. Busquemos em Grotowski e Pavis algumas conceituações.

Grotowski, na busca de uma gestualidade orgânica, dentro de uma técnica pessoal de *representação*, propõe uma elaboração gestual "que não seja uma cópia dos significados psicológicos ou de estruturas lingüísticas, que portanto, não seja um signo exterior (significante) de um significado" (Pavis, 1985, p. 116). O próprio Grotowski coloca que o "signo orgânico, e não o signo comum é a expressão elementar".[22] Para ele, ainda segundo Pavis, *signo orgânico* quer dizer exatamente o contrário de *signo comum*. O signo comum subentende um signo visível e reconhecido. Assim, o ator deve evitar usar essa gestualidade convencional que tem um significado visível em um grupo ou em uma classe, o que seria uma utilização semiótica de um repertório de signos convencionais e estereotipados. Ele deve se esforçar por achar gestos corporais que *jamais foram semiotizados*. O ator deve buscar sua gestualidade em si mesmo, e não se integrar em um sistema preexistente de signos. Dessa forma, não somente o gesto do ator não é conhecido como expressão de um significado preexistente ao nível da linguagem, mas ainda, a gestualidade emancipa-se totalmente do discurso, constituindo-se uma semiótica autônoma. A proposição clássica é, aqui, inteiramente revista.[23]

Esses gestos não semiotizados, quando formalizados no corpo/tempo/espaço, talvez sejam o que Grotowski chame, comumente, de "ação física", Barba chame de "corpo em vida", Stanislavski, de "memória muscular", Luís Otávio Burnier, de "corporeidade", Adolphe Appia, de "corpo vivente", e Rudolf Laban, de *Korperseele*.

Se pensarmos, como já colocado na historiografia, que o ator de Grotowski "representa" um papel e que Pavis discute uma *semiótica autônoma* dessa maneira de representar, então, teremos esquemas e análises semióticas diferenciadas para interpretação e representação.

Convém dizer que esses esquemas não têm a finalidade de classificar e emoldurar esses *gestos orgânicos* dentro do teatro. Se buscamos uma comunicação não semiotizada, essa tentativa, nesse nível, seria de "estereotipização" do gesto. E mais: se considerar-

mos que o gesto orgânico (ou ação física) provém de uma técnica pessoal de representação e de um mergulho do ator em seu próprio universo corpóreo e vocal, como propõe Grotowski e o próprio LUME, então podemos dizer que existe uma semiótica não somente autônoma, mas também individual. Assim, cada ator possui sua própria classificação de ações físicas e vocais, individual e orgânica, com nomenclatura e imagens próprias; e com esse vocabulário ele articula seu fazer teatral. No âmbito do trabalho do LUME, essa classificação é realizada com as *matrizes* individuais, e será objeto de discussão mais adiante.

Pode-se perguntar se essa semiótica orgânica e individual não reduz a relação entre o público e o espectador, tornando-a mecânica. Na verdade, deve acontecer o oposto. Nesse mergulho individual, nessa *transiluminação*, o ator deve buscar elementos e ações orgânicas que ultrapassam os limites da comunicação rasa e comum. Busca-se uma comunicação ator-espectador em um nível mais profundo, talvez uma comunicação transcultural e inter-humana. Jung poderia nos lançar algumas luzes sobre essas afirmações:

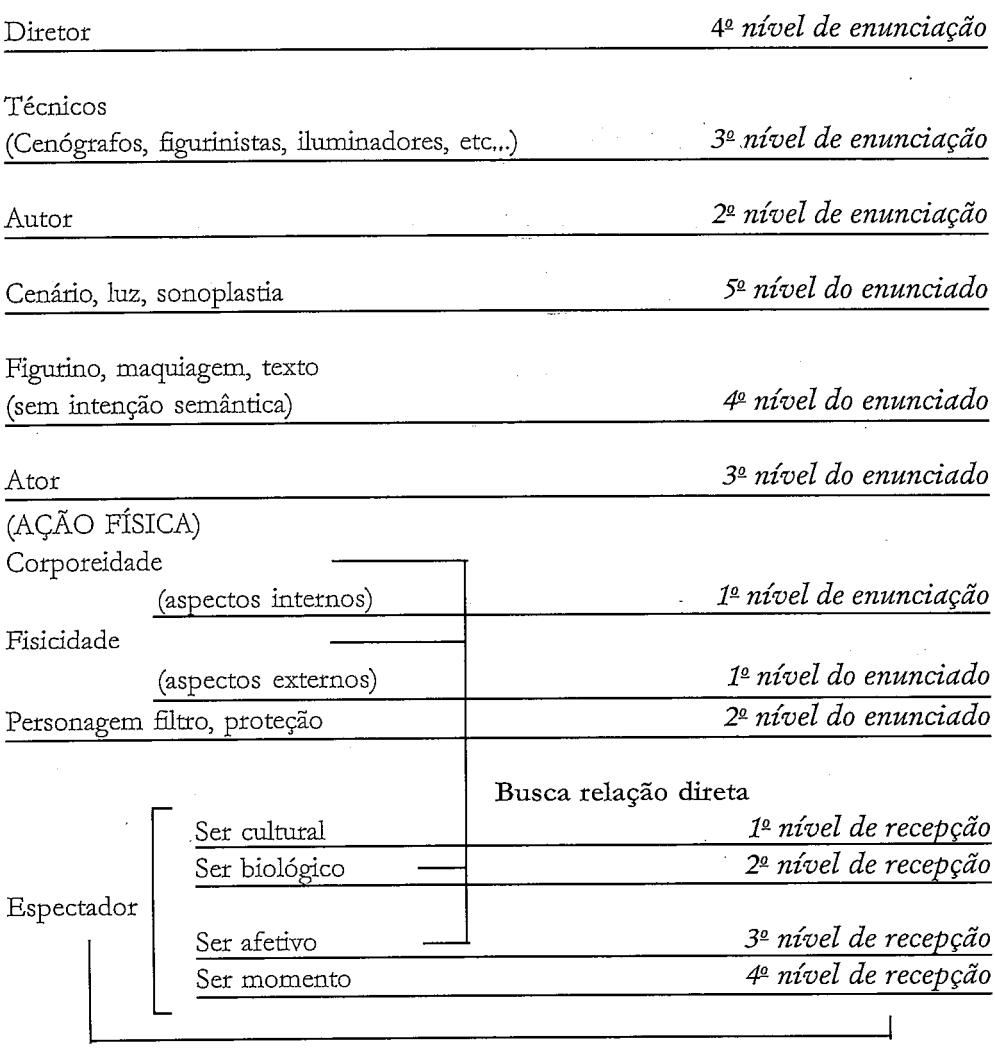
> O segredo da criação artística e de sua atuação consiste nessa possibilidade de reimergir na condição originária da *participation mystique*, pois nesse plano não é o indivíduo, mas o povo que vibra com as vivências; não se trata mais aí das alegrias e dores do indivíduo, mas da vida de toda a humanidade. Por isso, a obra-prima é ao mesmo tempo objetiva e impessoal, tocando nosso ser mais profundo. É por esse motivo também que a personalidade do poeta só pode ser considerada como algo de propício e desfavorável, mas nunca é essencial relativamente à sua arte. Sua biografia pessoal pode ser a de um filisteu, de um homem bom, de um neurótico, de um louco ou criminoso; interessante ou não, é secundária em relação ao que o poeta representa como ser criador (1987, p. 93).

Grotowski chama essa comunicação por meio dessas ações orgânicas de uma "comunicação simbólica", que estimula outras associações, tocando não somente o intelecto, mas um outro nível de percepção:

> [... O símbolo], em última análise, trata-se de uma reação humana, purificada de todos os fragmentos, de todos os outros detalhes que não sejam de importância capital. O símbolo é o impulso claro, o impulso puro. As ações dos atores são, para nós, símbolos. Se se deseja uma definição clara, deve pensar no que eu disse anteriormente: quando não percebo, isso significa que não existem símbolos. Eu disse "percebo", e não "compreendo", porque compreender é uma função do cérebro. Muitas vezes, podemos ver, durante a peça, coisas que não compreendemos, mas que percebemos e sentimos. Em outras palavras, eu sei o que sinto. Não posso defini-lo, mas sei o que é. Não tem nada a ver com a inteligência; afeta outras associações, outras partes do corpo. Mas, se eu percebo, isto significa que houve símbolos. O teste de um impulso verdadeiro é se acredito nele ou não (Grotowski, 1987, p. 193).

Assim, buscamos, a seguir, esquematizar a diferenciação entre representação e interpretação, tendo como "ponto de fuga" o ator e a ação física *orgânica*, ou ainda *simbólica*, no conceito de Grotowski.

Enunciado-Enunciação – Representação



Enunciado-Enunciação – Interpretação

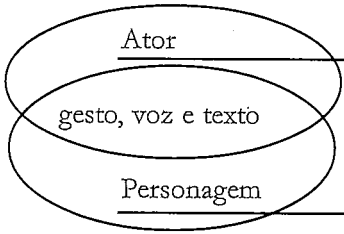
Diretor — *3º nível de enunciação*

Técnicos
(Cenógrafos, figurinistas, iluminadores, etc...) — *2º nível de enunciação*

Autor — *1º nível de enunciação*

Cenário, luz, sonoplastia — *4º nível do enunciado*

Figurino, maquiagem — *3º nível do enunciado*



2º nível de enunciado

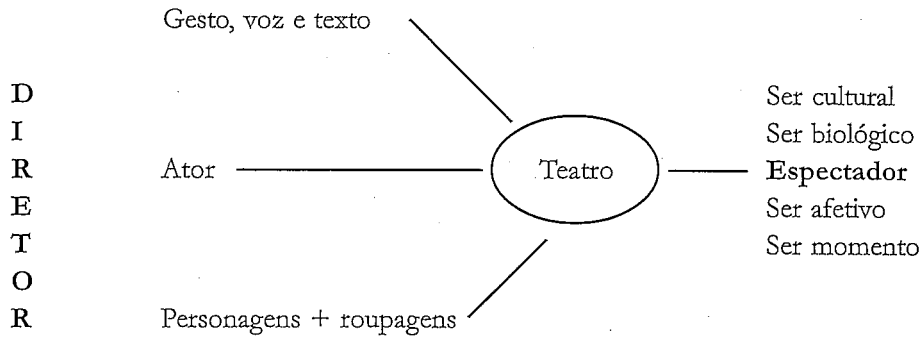
1º nível do enunciado

relação direta

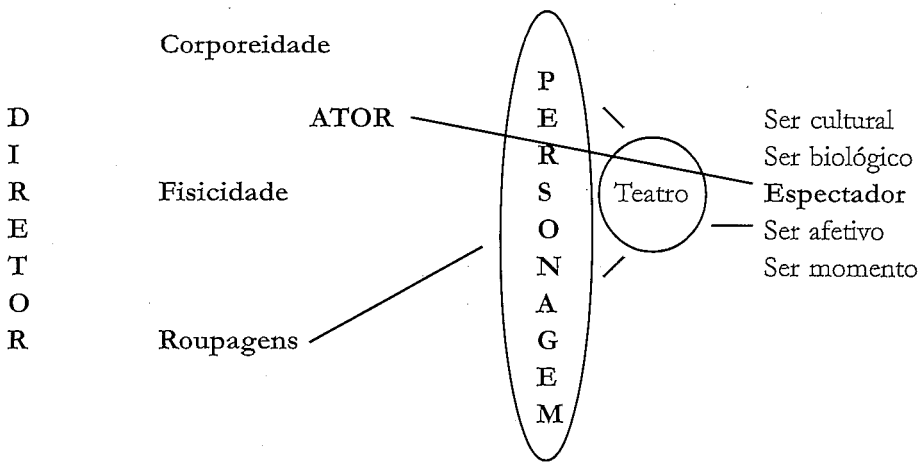
Espectador

- Ser cultural (signo expressivo) — *1º nível de recepção*
- Ser biológico — *2º nível de recepção*
- Ser afetivo — *3º nível de recepção*
- Ser momento — *4º nível de recepção*

Relação Ator-Espectador (Interpretação)



Relação Ator-Espectador (Representação)



Breve análise dos esquemas

Como podemos observar, temos os mesmos elementos sígnicos, que compõem, de uma maneira genérica, o teatro interpretativo e o representativo, que vão do diretor ao espectador, passando pelos técnicos, autor, cenografia, luz, sonoplastia, figurino, maquiagem e o próprio ator. O espectador foi "subdividido" em quatro níveis de recepção: ser cultural, biológico, afetivo e ser momento.

Numa análise comparativa dos primeiros esquemas, a principal diferença dá-se na figura do próprio ator e em sua relação com a personagem e o receptor, que no caso é o espectador.

No esquema interpretativo, podemos verificar que o ator coloca-se em intercessão com a personagem, isso devido a uma relação de identificação psicológica, e também porque todas as ações físicas e vocais do ator são caracterizadas pelas informações textuais. A relação direta com o espectador dá-se através dessa intercessão entre ator e personagem, caracterizada pelo texto, gestualidade e voz, que, no caso, são os signos expressivos. Entendemos essa gestualidade como uma *gestualidade comum* e não orgânica, dentro do contexto citado acima. O ator resume, em si, dois níveis de enunciado: o primeiro como personagem e o segundo como ator. O espetáculo visível ao público acontece do primeiro ao quarto nível do enunciado.

No caso representativo, o texto passa a ser mais uma roupagem do ator, juntamente com o figurino e a maquiagem, e portanto não está inserido na relação de construção direta da personagem. Esse ator resume em si, agora, não somente dois, mas quatro níveis de comunicação já que sua relação com o público dá-se por meio de ações físicas e vocais orgânicas, retiradas de um vocabulário próprio. Essas ações físicas são divididas em duas partes principais complementares: a corporeidade, que são os aspectos internos dessa ação e a fisicidade, que são seus aspectos formais. É importante ressaltar que figurino, maquiagem, texto e mesmo a personagem não possuem alguma intenção semântica, ao menos, em relação às ações físicas. Toda a carga expressiva e semântica está na própria ação física, que passa a ser o "texto" do ator não interpretativo. A personagem, nesse caso, funciona como uma espécie de filtro de informação, tanto

para o público, que verá as ações físicas pessoais do ator serem colocadas dentro de um contexto, no caso uma personagem, como para o ator, que se utiliza da personagem para revelar sua própria vida.

De certa forma, busca-se, na arte não interpretativa, uma relação direta da ação física do ator com o ser biológico e afetivo do espectador.

• • •

Esperamos ter colocado alguns pontos que permitam ao leitor compreender algumas diferenças entre os conceitos de interpretação e representação e também vislumbrar esse diferencial dentro dos apontamentos históricos e semióticos.

Antes de adentrarmos, especificamente, nas propostas de trabalho do LUME, faz-se necessário, ainda, discorrer sobre alguns conceitos fundamentais para a compreensão dos exercícios e trabalhos propostos pelo Núcleo. Alguns dos conceitos expostos no próximo capítulo, apesar de fundamentados em pesquisadores contemporâneos do teatro, terão como base primeira a compreensão conceitual dentro do âmbito de pesquisa proposto pelo LUME, Luís Otávio Burnier e seus atores-pesquisadores.

Notas

1 Posso afirmar, pois sou o ator da cena. Adiante voltaremos a falar mais sobre ela.

2 A "ilusão", nesse caso, não é uma intenção, mas é conseqüência natural.

3 Quando digo "princípios objetivos e codificados" refiro-me às artes cênicas que possuem uma estrutura que pode ser repassada por meio de uma pedagogia e um treinamento objetivo, como o balé clássico ou a mímica Decroux, ou "técnicas aculturadas" de representação codificadas e sistematizadas, que também podem ser repassadas de geração a geração, como aquelas utilizadas no teatro oriental.

4 Carvalho, E., *História e formação do ator,* passim.

5 Carvalho, E. *História e formação do ator,* passim.

6 Todos os conceitos aqui colocados serão discutidos no decorrer do trabalho.

7 Essas são afirmações e imagens usadas por Natsu Nakajima nos *workshops* práticos ministrados no LUME, em 1994 e 1996.

8 Essas reflexões e informações sobre Natsu Nakajima e Anzu Furukawa foram baseadas e retiradas, tanto do Relatório Científico sobre a pesquisa temática desenvolvida no LUME, "Mímesis corpórea: A poesia do cotidiano" (mimeo, 1998), como também de relatórios científicos individuais dos atores pesquisadores do LUME, mais especificamente de Ana Cristina Colla (mimeo, 1998), assim como dos relatórios científicos e projetos de intercâmbio entre o LUME e Natsu Nakajima (mimeo, 1995-96). Convém dizer que participo como ator-pesquisador tanto da reflexão como da parte prática da pesquisa temática "Mímesis corpórea: A poesia do cotidiano", como também participei como ator-pesquisador nos intercâmbios entre Natsu Nakajima e o LUME. Até o presente momento, o conteúdo desses textos e relatórios ainda não foi publicado, mas está à disposição na sede do LUME.

9 Tive a oportunidade de assistir a vários espetáculos orientais na ISTA (International School of Theatre Anthropology ou Escola Internacional de Antropologia Teatral) de 1994, em Londrina, e tive acesso

a vasto material videográfico na sede do Odin Teatret (Holstebro, na Dinamarca), durante seminários práticos realizados de 25 de novembro a 23 de dezembro de 1997 entre o LUME e o Odin Teatret.

10 Estamos aqui nos referindo ao contexto teatral e não filosófico, no qual essa discussão tem raízes muito mais antigas.

11 Barba, E. e Savarese, N., *A arte secreta do ator,* passim.

12 Kumiega, J., *The theatre of Grotowski,* p. 110, passim.

13 Ibidem, passim.

14 Ibidem, passim.

15 International School of Theatre Antropology ou Escola Internacional de Antropologia Teatral. Tem sua sede em Holstebro, Dinamarca, mas seu objetivo é ser uma "escola de pesquisa itinerante". De tempos em tempos, reúne, em algum país-sede, pesquisadores de teatro e atores ocidentais e orientais para pesquisar, em conjunto, elementos recorrentes e pré-expressivos comuns em diferentes representações codificadas. Todas as sessões são documentadas em vídeo, que ficam arquivadas na sede em Holstebro. A sede do Odin Teatret divide o mesmo prédio.

16 Tive acesso a esses vídeos em intercâmbio prático realizado entre o LUME e o Odin Teatret, em novembro e dezembro de 1997. Até esse momento, somente tivera acesso à Biomecânica de Meyerhold por meio de livros, comentários e fotos.

17 Grotowski, *Em busca de um teatro pobre,* p. 177, passim.

18 Carlos Roberto Simioni. Mimeo, 1998. Esse conceito de matriz colocado por Simioni será mais explicitado abaixo.

19 Luís Otávio Burnier. "Relatório Científico", para a UNICAMP. Mimeo, 1993.

20 Essas reflexões sobre a relação entre Iben Nagel Rasmussen e o LUME e também entre Kai Bredholt e LUME foram baseadas e retiradas do Relatório Científico sobre a pesquisa temática desenvolvida no LUME, "Mímesis corpórea – A poesia do cotidiano" (mimeo, 1988). Participo como ator-pesquisador tanto da reflexão como da parte prática da pesquisa. Até o presente momento, o conteúdo do relatório ainda não foi publicado, mas encontra-se à disposição na sede do Núcleo.

21 Tive a oportunidade de conhecer, na prática, o trabalho do Living Theatre em um *workshop* em Campinas, em 1990, no Festival Internacional de Teatro. Esse *workshop* foi ministrado pela própria Judith Malina e um dos atores do grupo, Ilion Troya.

22 "Signo orgânico" e "Signo comum" (*Signe organique* e *Signe commum*), segundo a tradução de Patrice Pavis, op. cit., p. 116, citando Grotowski in *Em busca de um teatro pobre.* Na tradução em língua portuguesa de Aldomar Conrado, 1987, p. 15 do mesmo livro, essas palavras são traduzidas por "gesto significativo" e "gesto comum". Preferi usar a tradução de Pavis por considerá-la mais coerente com o assunto em questão.

23 Pavis, Patrice, *Voix et images de la scène: pour une semiologie de la recepcion,* pág. 116, passim.

Da pré-expressão à expressão

A ação física é a poesia do ator.
Luís Otávio Burnier

Pré-expressividade – O alicerce

Como o próprio nome diz, pré-expressivo é aquilo que vem antes da expressão, da personagem construída e antes da cena acabada. É o nível onde o ator produz e, principalmente, trabalha todos os elementos técnicos e vitais de suas ações físicas e vocais. É o nível da *presença,* onde o ator *se* trabalha, independente de qualquer outro elemento externo, quer seja texto, personagem ou cena.

Como exemplo, podemos citar um organismo vivo em sua totalidade, cuja organização dá-se em vários níveis. Exatamente como há um nível celular, um nível de organização dos órgãos e dos vários sistemas no corpo humano (nervoso, arterial etc.), também devemos considerar que a totalidade da representação de um ator é constituída de níveis distintos de organização. Partindo desse pressuposto, podemos dizer que existe um nível básico de organização, comum a todos os atores, e anterior à expressão em si. A esse nível básico de organização poderíamos denominar "pré-expressividade".[1]

A pré-expressividade não se preocupa com a expressão artística em si, mas com aquilo que, anteriormente, a torna possível. Assim:

> O nível que se ocupa com *o como* tornar a energia do ator cenicamente viva, isto é, *como* o ator pode tornar-se uma presença que atrai imediatamente a atenção do espectador, é o nível pré-expressivo [...]. Este substrato está incluído no nível de expressão, percebido na totalidade, pelo espectador. Entretanto, mantendo esse nível separado durante o processo de trabalho, o ator pode trabalhar no nível pré-expressivo, como se, nesta fase, o objetivo principal fosse a energia, a presença, o *bios* de suas ações e não seu significado. O nível pré-expressivo, pensado desta maneira, é, portanto, um nível operativo: não um nível que pode ser separado da expressão, mas uma categoria pragmática, uma *práxis*, cujo objetivo, durante o processo, é fortalecer o *bios* do ator (Barba e Savarese, 1985, p. 188).[2]

A pré-expressão, portanto, é o alicerce do trabalho não interpretativo, pois é nesse nível que o ator busca aprender e treinar uma maneira operativa, técnica e orgânica de articular, tanto suas ações físicas e vocais no espaço como, e principalmente, sua dilatação corpórea, sua presença cênica e a manipulação de suas energias.

Essa busca pode dar-se de duas formas: pelo aprendizado de uma técnica sistematizada e codificada que "ensine e treine" a manipulação desses elementos pré-expressivos, o que significa deparar-se com uma *técnica de aculturação*, como é o caso das técnicas orientais de representação; ou em uma busca individual que resulte numa pesquisa dos caminhos que levem a um encontro com suas próprias energias, organizando-as no espaço e no tempo, por meio de uma *técnica pessoal de representação*. Os treinamentos, exercícios e trabalhos pré-expressivos propostos pelo LUME, a seguir, têm como objetivo essa busca de uma *técnica pessoal de representação para o ator*.

Ação física – A poesia corpórea[3]

Podemos dizer que a ação física[4] é a passagem, a transição entre a pré-expressividade e a expressividade. Ela corporifica os elementos pré-expressivos de trabalho e, como já dito, é o cerne, a base e a menor célula nervosa de um ator que representa. É por meio dela que esse ator comunica sua vida e sua arte. Segundo Luís Otávio Burnier, a ação física é a poesia do ator.

Primeiramente, para entendermos o conceito real de ação física proposto para esse trabalho, devemos distingui-la dos conceitos de *atividade*, de *gesto* e de *movimento*. Recorreremos a Grotowski:

> O que é um gesto se olharmos do exterior? Como reconhecê-lo? O gesto é uma ação periférica do corpo, não nasce do interno do corpo, mas da periferia. 1º exemplo: quando os fazendeiros dizem um bom-dia às visitas, se são ainda ligados à vida tradicional, o movimento da mão começa dentro do corpo (Grotowski demonstra), e os da cidade assim (demonstra o mesmo movimento partindo das mãos). Este é o gesto. Quase sempre se encontra na periferia, nas "caras", nesta parte das mãos, nos pés, pois muito freqüentemente não tem origem na coluna vertebral. Ao contrário, a ação é algo mais, porque nasce do interno do corpo, está radicada na coluna vertebral e habita o corpo (in Burnier, 1994, p. 40).

Então, a primeira definição que Grotowski dá para uma ação física é que ela deve nascer da coluna vertebral, deve ser algo de profundo e estar em contato com a pessoa e as energias potenciais do ator. Etienne Decroux coloca o mesmo quando diz:

> O que chamo de tronco é todo o corpo, compreendendo os braços e as pernas... contanto que esses braços e pernas se movam somente ao chamado do tronco e prolongando sua linha de força (...). Se tem emoção o movimento parte do tronco e ecoa mais ou menos nos braços. Se só tem explicação da inteligência pura, desprovida de afetividade, o movimento pode partir dos braços para transportar somente os braços ou levar o tronco (1963, pp. 60-61).

Essa ação física, que necessariamente deve nascer da coluna vertebral, como coloca Grotowski e Decroux, mesmo sendo a menor partícula viva do ator, pode ainda ser dividida em "subpartículas", para a melhor compreensão de sua função e sua complexidade.

Essas "subpartículas" podem ser separadas em dois grupos distintos: os micro-elementos relacionados à parte físico-mecânica da ação (intenção, élan, impulso e movi-

mento) de um lado e de outro os micro-elementos que dão o conceito de dilatação e organicidade cênica. Essa divisão é apenas didática, pois todos esses elementos devem, necessariamente, estar inter relacionados para que a ação física seja viva e pulsante no ator. Definamos, então, rapidamente, esses elementos, com base nas pesquisas de Eugenio Barba, Luís Otávio Burnier, Jerzy Grotowski e Etienne Decroux.

Intenção

A intenção nasce na musculatura, antes de a ação se realizar no espaço. É como uma "vontade de agir sem ação". Podemos defini-la, também, como uma tensão interna ou um estado muscular "em alerta". Para que essa tensão interna ocorra, são necessárias, no mínimo, duas forças em oposição.

Para o ator, esse estado muscular em tensão só existe na medida em que seja corpo, ou seja, uma tensão muscular maior ou menor esteja conectada com algum objetivo fora de nós. Podemos chamá-la mais precisamente de "intenção muscular". Como exemplo, podemos citar a intenção de uma ação física simples como PULAR: ao executar essa ação, o ator transforma a ação de pular em uma ação física, e o pulo, em si, acontece no tempo e no espaço; porém, se pedirmos a esse mesmo ator que, no exato momento do pulo, "prenda" o movimento e não pule, teremos um estado muscular em que, internamente, existe uma força que "quer" pular e outra força oposta que o impede de finalizar a ação. Essa oposição de forças, essa *tensão interna*, pode ser chamada de *intenção*. Luís Otávio Burnier confirma isso:

> É importante sublinharmos que toda intenção é filha de uma oposição ou contradição *que se manifesta muscularmente no corpo*. Por exemplo: vemos uma pessoa muito bela, queremos tocá-la, mas ainda não podemos. Temos a intenção do toque. Se esta vontade for aliviada rapidamente, ou seja, no momento em que o desejo corporificado de tocá-la se manifestar, for realizado, esta intenção, agora "aliviada", não existirá mais. Mas se ao contrário, ela persistir, não for aliviada, então provavelmente guiará a maioria das ações realizadas durante o encontro.

> Um detalhe importante tem a ver com o termo corporificado que usamos. Só podemos *sentir* algo na medida em que esta coisa *sentida* se transformou em corpo, em micro ou macrotensões musculares, e temos acesso a esta informação por meio de um dos nossos *sentidos*, no caso específico o tato, não o da pele, mas o tato interior dos músculos (1994, p. 50).[5]

Da mesma forma, Grotowski, em Thomas Richards, também confirma a intenção como um estado muscular: "Normalmente quando o ator pensa nas intenções, pensa que se trata simplesmente de bombear (romper) em si um estado emocional. Não é isso. (...) Não é um estado psicológico, é algo que se passa a um nível muscular no corpo, e que está conectado a algum objetivo fora de si" (1993, p. 107).

Élan

O *élan* de uma ação pode ser entendido como o seu "sopro de vida" ou seu "impulso vital", algo enigmático, conhecido, porém não explicável, que nos impulsiona à ação, à vida, por meio das ações. É o elemento que leva a intenção ao impulso; é a *vontade* que leva à concretização da ação no tempo e no espaço.

Impulso

No caso do ator, a palavra "impulso" toma um sentido particular de empurrar ou arremessar com força, de dentro. Esse *algo* arremessado de dentro para fora vai, posterior e imediatamente, tomar corpo e transformar-se numa ação física orgânica. Grotowski também se refere aos impulsos como algo que precede, imediatamente, as ações:

> Os impulsos precedem as ações físicas, sempre. É como se a ação física, ainda invisível do externo, tivesse já nascido no corpo. É isso o impulso. (...) Antes da ação física tem o impulso, que empurra de dentro do corpo (...). Na realidade, a ação física, se não inicia de um impulso, vira algo de convencional, quase como

> um gesto. Quando trabalhamos com os impulsos, ela fica enraizada no corpo (in Richards, 1993, p. 105).

Na verdade, Grotowski busca, para o ator, a eliminação do lapso de tempo entre impulso interior e reação exterior. "O impulso e a reação passam a ser concomitantes: o corpo se desvanece, queima, e o espectador assiste a uma série de impulsos visíveis" (1987, p. 15).

Tanto Grotowski quanto Barba dão especial atenção à questão do impulso. O equivalente a impulso, nos escritos de Barba, pode ser chamado de *sats*. Se, para Grotowski, esse elemento precede imediatamente a ação, para Barba, além de preceder a ação, também faz com que a "energia possa ficar numa imobilidade em movimento" (1994, p. 84), assim como na *intenção,* descrita acima. Segue uma importante descrição de Barba para o *sats* ou impulso/intenção:

> No instante que precede a ação, quando toda a força necessária se encontra pronta para ser liberada no espaço, mas como que suspensa e ainda presa ao punho, o ator experimenta a sua energia na forma de *sats*, preparação dinâmica. O *sats* é o momento no qual a ação é pensada e executada por todo o organismo que reage com tensões, também na imobilidade. É o ponto no qual se está decidido a fazer. Existe um empenho muscular, nervoso e mental já dirigido a um objetivo. É a extensão ou a retração da qual brota a ação. É a mola antes de saltar. É a atitude do felino pronto para tudo: pular, recuar ou voltar à posição de repouso. É um atleta, um jogador de tênis ou um pugilista, imóvel ou em movimento, pronto para reagir. É John Wayne perante um adversário. É Buster Keaton antes de andar. É Maria Callas quando está para começar uma ária. [...] O *sats* é impulso e contra-impulso (1994, p. 84).

A noção de *contra-impulso* é exatamente o que sugere o nome, um impulso contrário. Como exemplo, podemos citar uma ação de arremessar. Antes do arremesso, o atleta, ou ator, realiza sempre um contra-impulso com o intuito de acumular energia

para o arremesso. Quanto maior o contra-impulso, maior o impulso do arremesso. Dessa forma, o contra-impulso funciona como um acumulador de força e energia.

Como visto, para Barba, o *impulso* e a *intenção* são elementos quase idênticos, ao passo que para Grotowski, e também para o trabalho do LUME, a *intenção* pode ser paralisada dinamicamente no espaço e o *impulso* deve tomar corpo, mesmo que o *movimento* seja omitido. Porém, isso é simples questão de nomenclatura. Podemos encontrar o equivalente a *impulso* no que Decroux chamava de *espasme*, ou na biomecânica de Meyerhold o que é denominado *predigra*. O importante a observar aqui é que existe uma espécie de *pré-ação* e uma *pré-expressividade* latentes, antes mesmo do nascimento de qualquer ação física orgânica visível no espaço. Como visto, essa pré-ação foi observada por quase todos os grandes pesquisadores do teatro. Pode existir uma ação na imobilidade, uma energia que pode estar "em potencial", uma dinamização corporal estática.

A *intenção*, o *élan* e o *impulso/contra-impulso* são elementos que *prenunciam* o desenrolar da ação. Fazem parte do primeiro momento, invisível, desta célula-mater que é a ação física.

Movimento

Uma vez que esses pré-elementos (intenção, *élan* e impulso) da ação física existem, acontece, então, o segundo momento: o seu *movimento*. Ou seja, o acontecimento da ação no espaço, com itinerário e ritmo determinados. Por itinerário entenda-se o "desenho" da ação no espaço; e por ritmo, o "desenho" dessa ação no tempo.

Um dos grandes estudiosos do movimento foi Rudolf Laban. Ele procurou estudar o movimento de maneira isenta da estética em que pudesse estar inserido. Buscou dividi-lo em quatro componentes: o *tempo*, o *espaço*, a *força* e a *fluência*. Posteriormente, cada componente foi subdividido em duas modalidades: o tempo *rápido* e *lento*; o espaço *direto* e *indireto*; a força (*weight*) *pesada* e *leve*; e a fluência *livre* e *controlada*. Finalmente, esses elementos podem ser mesclados, inter-relacionando-se e misturando-se, para dar origem a dinâmicas diferentes de socar, deslizar, derreter, chicotear, entre outros. "Laban também trabalhava com o conceito do *esforço* como o motivador destes elementos com-

ponentes das dinâmicas, como a origem do movimento. Portanto, o esforço, no nosso caso, pode ser equiparado aos impulsos. Aliás, o próprio Laban usava o termo *effort impulses*" (Burnier, 1994, p. 59). "Tanto quanto os impulsos do esforço (*effort impulses*) e imagens de nossa mente se materializam nos movimentos de nosso corpo, os traço-formas (*trace-forms*) são espontaneamente ou deliberadamente criados" (Laban, 1975, p. 132, in ibidem).

Gostaria de chamar a atenção ao fato de que esses elementos da ação física são subdivididos, mas não precisam, necessariamente, estar contidos, todos e sempre, na mesma ação física. Dentro dessa lógica, verificamos, na prática, que é perfeitamente possível existir uma ação física com *intenção* e *élan* mas sem *movimento*, ou ainda o *movimento* da ação ser modificado no espaço, diminuindo-o ou ampliando-o, mantendo-se o mesmo *impulso*. Também mantendo-se a mesma *intenção* e *élan*, pode-se modificar os *impulsos* e os *movimentos*. Todos os elementos estão intimamente relacionados e ao mesmo tempo são completamente independentes. A variação desses elementos no tempo e no espaço, a omissão e segmentação dos mesmos, podem ser denominadas, no âmbito do trabalho do LUME, *variação de fisicidade*.[6] Luís Otávio Burnier também dedica algumas reflexões a essas inter-relações:

> Mover o espírito aos dez décimos, mover o corpo aos sete décimos. (...) os movimentos aprendidos, tais como estender a mão, ou mover os pés, os executamos primeiramente conforme os ensinamentos do mestre, depois, uma vez atingida a perfeição, não mais executamos o movimento que consiste em estender ou retirar a mão tal qual o concebemos no espírito, mas o retemos ligeiramente aquém do que o espírito concebe (Zeami, in Burnier, 1994, p. 56).

> A palavra "espírito" usada por Zeami pode ser traduzida, se nos propusermos a usar exclusivamente o nosso léxico, por *élan*. O *élan* pleno desencadeará um impulso também pleno, que propulsionará um movimento que será retido. E assim, nunca o movimento correrá o risco de se ser "vazio" de força, de conteúdo. Se a força que o propulsiona é sempre maior do que seu deslocamento, então durante

> todo seu percurso, ele estará com esta força. Ao passo que se, ao contrário, a força for menor e o deslocamento maior, então ele percorrerá uma parte de seu percurso por inércia, sem o *élan* que o alimenta.
>
> Toda esta dinâmica entre *élan*, impulso e movimento cria uma série de tensões internas, o que nos remete ao conceito de intenção. Num plano muito sutil podemos aventar uma hipótese: que se o *élan* for retido a nível do movimento, ou seja, o *élan* acontece, mas seu movimento é retido, então criamos uma intenção física. Nesta hipótese, estamos aventando a possibilidade da intenção física ser "filha" de um *élan*, e não de um impulso. Ela seria mais precisamente o *ê* prolongado de *élan*, ou seja, o momento *lã* que a impulsionaria para fora já seria a sua realização e alívio, o impulso. A intenção física teria assento no momento *ê* do *élan* (idem, op. cit., p. 57).

Os elementos estudados acima fazem parte do aspecto físico-mecânico da ação. Adentremos, agora, aquilo que podemos chamar de "conteúdo da ação", o processo de manutenção da vida, ou seja, do que é vivo e orgânico na ação física: a *energia* (a vibração, a vida, a organicidade, enfim, um conjunto de fatores que nos ajudam a estar em vida), a *precisão* e a *organicidade*. Esses elementos podem ser agrupados sob o conceito de *presença*, ou ainda, de *dilatação* corpórea. Esse corpo dilatado é o que Eugenio Barba chama de "energia extracotidiana do ator".

Energia

A palavra energia vem do grego *energon*, que significa "em trabalho". Uma maneira de se pensar energia é como "fluxo, um caminhar específico que encontra resistências e as vai vencendo; ou então como radiação, ou seja, vibração, algo que se propaga pelo espaço" (idem, op. cit., p. 67). No Ocidente, essa palavra é vista com certo receio no meio científico, e até mesmo artístico, quando designada para nomear algo que emana do corpo humano. Já no Oriente, é vista com naturalidade entre médicos, cientistas e

profissionais de palco. Os atores, em seu longo aprendizado, conseguem, de certa forma, utilizar e manipular essa energia de maneira expandida, dilatada, quando em cena. Na Índia, essa presença, que provém da manipulação da energia, é chamada de *prana* ou *shakt*; no Japão, *koshi*, *ki-hai* e *yugen*; em Bali, *chikara, taxu e bayu*; na China, *kung-fu* ou *chi*. Barba e Savarese colocam a energia como algo de quase impossível definição teórica:

> Para adquirir esta força, esta vida, que é uma qualidade intangível, indescritível e incomensurável, as várias formas teatrais codificadas usam procedimentos muito particulares, um treinamento e exercícios bem precisos. Esses procedimentos são projetados para destruir as posições inertes do corpo do ator, a fim de alterar o equilíbrio normal e eliminar a dinâmica dos movimentos cotidianos (1995, p. 74).

Observações feitas no teatro oriental e em pesquisas cênicas ocidentais, por Grotowski, Eugenio Barba, Luís Otávio Burnier entre outros, sugerem que, utilizando resistências musculares, oposições corpóreas, exaustão física, contatos profundos com a pessoa, os atores conseguem, depois de muitos anos de trabalho, uma dilatação, uma certa manipulação consciente da energia e suas variações.

Existem técnicas orientais, e atores e pesquisadores ocidentais, que dividem as energias em possíveis tipos de qualidades, para um melhor entendimento do que seria essa manipulação. Como exemplo, a Ópera de Pequim divide as qualidades de energia utilizadas na cena. Segundo Lee Bou Ning,[7] existem quatro qualidades básicas, as quais servem de base para todas as outras personagens.

San: Jovem ativo.

Tan: Jovem ativa, com características femininas, mas não necessariamente uma mulher.

Tchin: Expansivo, grande, exagerado, como um Deus ou imperador.

Tsol: A energia cômica.

O próprio Ning faz comparações dessas qualidades de energias em personagens conhecidos da dramaturgia e personagens ocidentais. Assim, a energia *San* equivaleria a

um Romeu, ao passo que *Tan* seria a Julieta. O *Tchin* poderia ser comparado a um Otelo e o *Tsol*, à energia cômica e lírica de um Carlitos.

Convém dizer que essas comparações foram realizadas somente como meio de entendimento dessas qualidades. Elas não podem, e não devem, em absoluto, ser taxadas e superficializadas como estereótipos.

Também Iben Nagel Rasmussen, atriz do Odin Teatret por mais de trinta anos, chegou a definir qualidades claras de energia na cena: O "Guerreiro" forte e vigoroso; a "Gueixa" suave e delicada; o "Velho" consciente e ponderado e o "Clown" lírico e angelical.[8] Ainda nesse universo, o próprio Eugenio Barba faz uma diferenciação clara entre energia masculina e feminina – as quais ele chama de energia ânimus (vigorosa) e energia ânima (calma e suave), sendo dois pólos opostos pelos quais podem caminhar todas as outras qualidades de energia. Porém, pondera:

> Energia-ânima (suave) e energia-ânimus (vigorosa) são termos que não têm nada a ver com a distinção masculino-feminino, nem com os arquétipos de Jung. Referem-se a uma polaridade pertinente à anatomia do teatro, difícil de definir com palavras e, portanto, difícil de analisar, desenvolver e transmitir. Entretanto, dessa polaridade e do modo em que o ator chega a dilatar seu território dependem as suas possibilidades de não cristalizar-se numa técnica mais forte que ele (1993, p. 93).

Em entrevista com os atores-pesquisadores do LUME, Ana Cristina Colla e Raquel Scotti Hirson assim descreveram energia:[9]

> Tenho grande dificuldade em descrevê-la, pois para mim é algo ao mesmo tempo palpável, já que trabalho com ela todos os dias, mas também totalmente abstrata e subjetiva, quase impossível de definir com palavras. Tentarei descrevê-la por meio de imagens particulares: é como uma camada viva que me envolve, pulsante, gerada pela minha musculatura, pelo meu eu, que em estado de trabalho se expande, dilatando-se, extrapolando os limites. Como uma pedra atirada no rio,

> cujo movimento ecoa em ondas: a pedra é o meu corpo, que provoca o movimento no espaço, no caso a água. As ondas são o fluxo de energia gerado pela ação. Essas ondas de energia é que fazem a ponte de ligação entre ator e espectador (Ana Cristina Colla, entrevista concedida em 1997).

> No meu trabalho, energia é a dança de "fantasmas" que emanam de mim, que para mim são claros, mas que os outros não podem ver, nem entender; talvez sentir (Raquel Scotti Hirson, entrevista concedida em 1997).

Parece notório, entre os estudiosos do teatro e atores, essa dualidade entre algo palpável e efêmero, concreto e abstrato, quando o assunto é energia. Mas também parece unânime a afirmação que a energia é uma questão fundamental quando se está em estado de representação. Nesse estado, passa a ser uma questão objetiva. Descobrir trabalhos e exercícios que auxiliem essa manipulação de energia e o domínio desse fluxo vital deve ser objeto incansável de pesquisa prática cotidiana dos atores. No próximo capítulo, analisaremos alguns trabalhos que têm essa intenção.

Podemos, ainda, tentar definir energia como um estado muscular orgânico. Dessa forma, a musculatura, enquanto objeto palpável e manipulável, tanto nas variações de sua tensão como em sua movimentação no tempo/espaço, pode ser o ponto de partida para esse estudo corpóreo sobre a manipulação de energia. No momento em que o ator conseguir fazer sua musculatura "conectar-se" com sua pessoa, no caso sua organicidade, fecha-se o foco do pêndulo entre técnica (estéril) e vida (caótica). Esse foco orgânico passa, então, a gerar energia. Essa energia, como um *fantasma* ou como a água que ecoa no rio depois da pedra atirada, usando as imagens das atrizes do LUME, causa, então, um refluxo que se expande para além do corpo, gerando uma dilatação corpórea e, em conseqüência, uma presença cênica. Eugenio Barba também coloca a energia como uma potência nervosa e muscular, objeto de estudos dos atores:

> A energia do ator é uma qualidade facilmente identificável: é sua potência nervosa e muscular. O fato dessa potência existir não é particularmente interessante, já que ela existe, por definição, em qualquer corpo vivo. O que é interessante é a

> maneira pelo qual essa potência é moldada num contexto muito especial: o teatro. [...] Estudar a energia do ator significa examinar os princípios pelos quais ele pode modelar e educar sua potência muscular e nervosa de acordo com situações não cotidianas (Barba e Savarese, 1995, p. 74).

Organicidade

Por orgânico entenda-se uma capacidade de encontrar e "dinamizar um determinado fluxo de vida, uma corrente quase biológica de impulsos" (Grotowski, 1992, p. 2). Esse fluxo dinâmico deve ocorrer na ação física externa em relação com as macro e microtensões interiores pulsantes do ator, ou seja, a organicidade é o contato interior que o ator tem, na realização da ação física, com sua pessoa e suas energias potenciais.

> [...] para se obter uma organicidade em uma ação física, ou em uma seqüência de ações físicas, há de se desenvolver um conjunto complexo de ligações e interligações internas à ação ou à seqüência das ações [...]. Busca-se, neste caso, uma "reação primária e primitiva", não filtrada pela razão. Aqui, não se trata de uma organicidade que pode ser reconstruída [...], mas de algo que deve ser reencontrado. Portanto, neste caso, trabalha-se com a passividade da mente, a busca de um espaço que permita este reencontro com uma organicidade primária. É o corpo-memória se reencontrando a si mesmo, a sua integralidade orgânica (Burnier, 1994, p. 74).

Como percebemos, organicidade é uma inter-relação integral corpo-mente-alma, uma espécie de *totalidade psicofísica*. É como ser o verbo ESTAR. Um *estar* pleno, vivo e integrado. Os atores utilizam-se de imagens para explicar organicidade em seus respectivos trabalhos, já que, como a energia, é uma questão ao mesmo tempo concreta e abstrata:

> Quando as ações são realizadas com organicidade, tudo flui e torna-se vivo. A imagem que me vem é como se interno e externo falassem uma mesma língua,

> em harmonia. Uma ação é orgânica quando sua pessoa está vibrando junto com ela, corpo e alma. Do contrário, ela torna-se mecânica, muitas vezes até bela plasticamente, mas vazia. Chega aos olhos mas não ao coração (Ana Cristina Colla, entrevista concedida em 1997).

Ou ainda:

> É próprio do corpo, é aquilo que organiza o sentimento de percepção, sentimento de verdade em relação ao trabalho corpóreo. Por exemplo, em uma ação física, a organicidade está presente quando o meu corpo físico-psíquico tem uma sensação de estar pleno, sensação de verdade. É algo muito concreto, porém difícil de definir em palavras, mas sempre presente nas ações corpóreas (Ana Elvira Wuo, 1997).

A palavra-chave para definir organicidade parece ser, então, "verdade". Ou ainda, para Eugenio Barba, "vida e credibilidade".[10]

Para ter organicidade, o ator deve estar pleno e verdadeiro em cena. Organicidade é "[...] verdade. É permitir que o fio que permeia o meu trabalho se conduza com verdade. E verdade é tudo aquilo que de fato nasceu de mim, ou da alquimia entre minha pessoa e todo e qualquer "objeto" externo a mim" (Raquel Scotti Hirson, entrevista concedida em 1997).

Precisão

É um termo usado para designar exatidão, justeza, rigor e perfeição. Na ação física, estes termos podem aplicar-se não somente ao itinerário, ritmo e impulsos, mas também no que se refere à qualidade e quantidade de energia que alimenta a ação. Tanto na precisão física/mecânica do movimento como na manipulação da energia, é necessário que haja uma espécie de corte ou "parada", antes que termine sua linha de força, seu fluxo. Esse corte ou parada faz com que esse fluxo não se dilua no espaço, dando uma

sensação de propagação da energia despendida para realização daquela ação, como um eco. Segundo Barba: "A exatidão com que é desenhada a ação no espaço, a precisão com que é definido cada traço, uma série de pontos de partida e de chegada precisamente fixados, de impulsos e contra-impulsos, de mudanças de direção, de *sats*, são as condições preliminares para a dança da energia" (Barba, 1993, pp. 110-111).

A ação deve ter um desenho preciso feito pelo traço específico definido para aquele momento; isso não somente na questão do desenho espacial, mas também na qualidade e quantidade de energia utilizada. Qualquer imprecisão corpórea pode comprometer a qualidade de energia e vice-versa. Por esse motivo, Barba estabelece uma relação tão estreita entre energia e precisão.

• • •

Até aqui, definimos o conceito de ação física, tanto a parte físico-mecânica como a parte "interior", ou seja, os elementos que dão vida à ação. Como resumo dessas definições, podemos observar o caminho complexo pelo qual a ação física nasce: da *intenção* vêm o *élan* e o *impulso* (ou impulsos) que, posteriormente, transformam-se em *movimento* na relação tempo/espaço; esse *movimento* é preenchido pelo ator com uma *presença* e *uma dilatação corpórea* que correspondem, em primeiro lugar, a um contato do ator com sua pessoa, sua "alma", sua "verdade" e suas energias potenciais, configurando, assim, uma *ação física orgânica*. Essa *organicidade* deve gerar uma *energia expandida* e/ou *dilatada* e, finalmente, todos esses elementos devem ser manipulados, pelo ator, de forma clara, objetiva e *precisa*.

Como visto, a conexão entre *ação física* e *energia potencial* do ator é fundamental. É o que vai dar vida às ações físicas, transformando-as em *ações vivas,* e a técnica, em *técnica-em-vida*. "Somente assim, seguindo o pensamento de Artaud, ele conseguirá atingir seu público, dinamizando nele também, energias potenciais" (Burnier, 1994, p. 78).

Esse mergulho interior na busca de uma *integralidade orgânica* é que o ator deve fazer para entrar em contato com suas "energias potenciais". Esse contato do ator com

ele mesmo pode também ser explicado, em hipótese, como um contato sutil com arquétipos primordiais (aqui no sentido junguiano da palavra). Esse contato, desde que transformado em símbolos corpóreos, vem imbuído, necessariamente, segundo Jung, de uma energia e uma vida que são maiores que a "comum", configurando-se, portanto, uma energia "dilatada":

> Toda referência ao arquétipo, seja experimentada ou apenas dita, é perturbadora, isto é, ela atua, pois ela solta em nós uma voz muito mais poderosa do que a nossa. Quando fala através de imagens primordiais, fala como se tivesse mil vozes; comove e subjuga, elevando simultaneamente, aquilo que qualifica de único e efêmero na esfera do contínuo devir, eleva o destino pessoal ao destino da humanidade e com isto também solta em nós todas aquelas forças benéficas que desde sempre possibilitaram à humanidade salvar-se de todos os perigos e também sobreviver à mais louca noite. [...] Este é um segredo da ação da arte. O processo criativo consiste (até onde nos é dado segui-lo) numa ativação inconsciente do arquétipo e numa elaboração e formalização na obra acabada. De certo modo, a formação da imagem primordial é uma transcrição para a linguagem do presente pelo artista (Jung, 1987, p. 71).

E ainda...

> Ele tocou as regiões profundas da alma, salutares e libertadoras, onde o indivíduo não se segregou ainda na solidão da consciência, seguindo um caminho falso e doloroso. Todas as regiões profundas onde todos os seres vibram em uníssono e onde, portanto, a sensibilidade e a ação do indivíduo abarcam toda a humanidade (idem, op. cit., p. 93).

Corporeidade/fisicidade

Outro fator importante e intimamente relacionado à questão da ação física é o conceito de corporeidade e fisicidade, também proposto por Luís Otávio Burnier. "A

corporeidade é a maneira como as energias potenciais se corporificam, é a transformação destas energias em músculo, ou seja, em variações diversas de tensão. Esta transformação de energias potenciais em músculo é o que origina a ação física" (1994, p. 75). Já a *fisicidade* corresponde à parte mecânica pela qual se opera uma ação física. Da fisicidade fazem parte o movimento, a relação desse movimento com o tempo/espaço, enfim, tudo o que corresponde à parte mecânica da ação física. Na definição do próprio Luís Otávio Burnier:

> Por corporeidade, entendo a maneira como o corpo age e faz, como ele intervém no espaço e no tempo, o seu dinamorritmo. A corporeidade é mais do que a pura fisicidade de uma ação. Ela, em relação ao indivíduo atuante, antecede a fisicidade... [...] a corporeidade está, pois, entre a fisicidade e as energias potenciais do ator. Ela pode ser considerada como a primeira resultante física do processo de dinamização das distintas qualidades de energias que se encontram em estado potencial. Está muito próxima do que podemos chamar de "qualidades de vibração". Ela significa a primeira etapa deste processo de corporificação das qualidades de vibração, ao passo que a fisicidade significa a etapa final deste processo (1994, p. 75).

Temos, portanto, dois pólos complementares: enquanto a fisicidade é o "corpo" final e trabalhado da ação física, a corporeidade é sua "alma", sua vida primeira, o "coração" da forma no tempo/espaço e, para o trabalho do ator, um elemento não pode existir sem o outro.

Matrizes

Carlos Roberto Simioni, em citação anterior, define o conceito de "matriz", dentro do âmbito do trabalho do LUME, como uma "corporificação dos cataclismos emocionais do ator". Se traduzirmos os cataclismos emocionais por *ações físicas/vocais orgânicas*, poderemos dizer, então, que uma ação física e/ou vocal orgânica e pessoal, descoberta e

pesquisada pelos atores, e que dinamiza suas energias potenciais, é chamada de "matriz". Se procurarmos no dicionário, encontraremos algumas das razões de essa palavra ter sido utilizada para definir uma ação física orgânica: "Matriz: órgão das fêmeas dos mamíferos onde se gera o feto; útero; madre [...] que é fonte ou origem; principal; primordial".

Assim, a *matriz* é entendida como o material inicial, principal e primordial; é como a fonte orgânica de material do ator, à qual ele poderá recorrer, sempre que desejar, para a construção de qualquer trabalho cênico. A *matriz* é a própria ação física/vocal, viva e orgânica, codificada.

A *matriz*, entendida como órgão onde se gera o feto, o útero, é a célula criativa do ator. Ela, como material inicial, pode ser moldada, remodelada, reconstruída, segmentada, transformada em sua fisicidade no tempo/espaço, tendo, como única condição, a necessidade de se manter seu *coração*, o ponto de organicidade que não pode ser perdido, que é a essência da *ação/matriz*, ou seja, sua *corporeidade*. Recorro novamente a Luís Otávio Burnier para conceituar esse *coração da ação*:

> O coração da ação não é somente o impulso, mas sua localização precisa na coluna vertebral, no tronco do corpo. Os exemplos, neste caso, não funcionam muito bem. Um impulso que move uma ação não é algo de conceitual, mas de concreto, físico e corpóreo. O coração da ação é aquilo que não pode ser retirado sem "matar" a ação, é a sua essência física. Existe um conjunto de elementos que pode ser retirado de uma ação, como o movimento dos braços, ou até de outras partes do corpo, mas que não prejudicam em sua essência, a vida da ação. O coração da ação determina onde no corpo está localizada a intenção, o impulso, a voz, a respiração e é, portanto, arriscado tentar exemplos. Aqui não podemos trabalhar conceitualmente, mas praticamente, fazendo, ou seja, checando no corpo do ator onde está o coração no momento em que ele desencadeia sua ação. O que nos importa é saber que a noção do coração da ação visa sobretudo localizar no corpo o impulso, a intenção, o pulso da ação (1994, p. 54).

Dessa forma, cada ator possui um conjunto de matrizes, que se torna seu vocabulário vivo de comunicação cênica. Assim que essas matrizes nascem, em sala de trabalho, dentro do treinamento cotidiano, ou ainda, dentro de trabalhos pontuais que serão discutidos mais adiante, o ator codifica essas matrizes e as nomeia. Esses nomes são dados pelos próprios atores, sem necessariamente conter qualquer caráter semântico. Como exemplo concreto, podemos citar as seguintes ações físicas/vocais, individuais e nomeadas por um ator:

- Seu Patrício
- Pássaro ferido
- Gato atacando
- Bobo da corte
- Gato seduzindo
- Gato lambendo
- Lua
- Lamparina[11]

Repito, esses nomes não têm qualquer caráter semântico. A matriz do "Bobo da corte" não é a imitação de um bobo da corte, e a matriz da "Lua" não tem relação com alguma ação realista romântica. Os nomes servem, somente, como pontos de referência, como imagens que podem remeter a uma lembrança corpórea da matriz. Nomeando-as, na hora de sua utilização prática, ator e diretor não necessitam dizer: "Repita aquela matriz de ontem, retome aquela do mês passado"; mas "repita a matriz do Bobo da corte, retome a de Lamparina". É uma questão simples de otimização e praticidade interna de trabalho.

Em movimento – A emoção

A emoção não deve ser vista, no âmbito deste trabalho, como objetivo primeiro do ator. Lembremos a citação de Luís Otávio Burnier, colocada na introdução deste trabalho, dizendo que, em relação às emoções, "não podemos fixá-las nem evocá-las, mas simplesmente senti-las" (1994, p. 116). Acrescento ainda, "senti-las na musculatura".

Emoção, segundo o próprio Burnier, poderia ser definida como *in-motion*, ou ainda, *em movimento*. Portanto, as emoções estão em constante movimento dentro de nós. Tentar fixá-las dentro de um suposto cerco psicológico, ou defini-las dentro de uma forma muscular preestabelecida, seria estagnar essa movimentação orgânica da emoção, realizando, assim, um processo altamente inorgânico, falso e estereotipado. Querer *interpretar* o medo, a raiva ou um estado de paz não seria encontrar equivalências orgânicas, mas alegorias de emoções, estereotipando-as. Quando digo "sentir as emoções na musculatura", é o mesmo que dizer ao ator para tentar não buscar formas preestabelecidas de mostrar ou representar esta ou aquela emoção, mas para descobrir uma maneira de fazer com que seu corpo psicofísico esteja apto e despojado de todos os bloqueios, e assim, deixar fluir essas *in-motions* através de sua musculatura.

> A arte, vale lembrar, é do domínio do fazer, e pede um manuseio de instrumentos objetivos, materiais, operativos. Lembremos mais uma vez Stanislavski: "Não podemos lembrar os sentimentos e fixá-los. Nós só podemos lembrar a linha das ações físicas". Assim, as bases de nosso edifício não podem ser as emoções ou os sentimentos. Há de se construir parâmetros objetivos, corporeidades, e assim permitir que as emoções se movam provocando sensações musculares que serão então sentidas e vividas pelo ator. Agindo desta forma podemos estar entrando em contato com universos muito além do das emoções, como a "memória muscular", o "corpo-memória", ou a "corporeidade antiga" no sentido de passado, do passado longínquo. Não devemos, no meu entender, sequer definir as emoções sob o risco de "matá-las". Devemos encontrar parâmetros técnicos objetivos para que o ator possa abandonar-se às estranhas e misteriosas sensações provocadas por algo que se move nele, que é acordado, dinamizado, e o remete a

> imagens muitas vezes longínquas e cruéis. Talvez assim, atores e espectadores vivam realmente algo de significativo, e sintam realmente emoções, e não algo forjado, provocado, que de emoção só guarda o nome (Burnier, 1994, p. 118).

Uma outra maneira de entender a dinamização da emoção no ator é, também, não buscando uma forma preestabelecida, de *uma* emoção específica, mas buscar, dentro de si, a *sua* própria emoção, realizando um mergulho dentro desse seu movimento interno (*in-motion*) constante. Buscamos realizar esse trabalho, no LUME, com a dança pessoal:

> Depois desse mergulho, ele, o ator, traz à tona essas emoções corporificadas, não de uma maneira realista, mas de uma maneira dilatada e, portanto, extracotidiana. Estamos buscando a presença do ator. O ator vive e experimenta ao máximo *sua própria* dor, sensualidade, alegria, angústia, desespero, sexualidade, tristeza, medo e todas as emoções não nomeadas – de uma maneira dilatada. Temos aí um monstro, isto é, a expressão no máximo de intensidade de emoções que o ser humano – por exigências da sociedade – costuma conter. Com a dilatação de todas essas energias, o ator entra em um outro estado de trabalho, uma segunda etapa, à qual chamamos nível sutil. E nesse nível sutil a energia toma corpo. Não mais corpo muscular, mas corpo energético, abrangendo tudo o que decorre desse "estado". Agora o corpo muscular é a "lenha" para gerar o fogo (corpo energético e energia sutil).[12]

Como visto, Carlos Roberto Simioni coloca, no mesmo plano conceitual, o contato profundo com suas próprias emoções e o contato com suas energias potenciais. Assim, podemos falar em *energia da dor*, *energia da sensualidade*, *energia da angústia*, em vez de chamá-las de emoção. Mesmo assim, ao nomeá-las, chamando-as de energia, corre-se, ainda, o risco da superficialização.

Convém dizer que os atores, no LUME, não entram em sala de trabalho com o objetivo de *buscar a energia da sensualidade*, por exemplo. Mas, se em sua busca interior,

encontrarem alguma equivalência orgânica, devem vivenciá-la no corpo e na voz até o esgotamento desse elemento. O contato com várias qualidades de emoções/energias dá ao ator uma gama de possibilidades de manipulações corpóreas que, mais tarde, serão transformadas em sua dança pessoal.

Técnica – A possibilidade de articular

Dentro das *técnicas de inculturação*, como já dito, não se busca uma técnica específica e global de representação para o ator, mas exercícios e elementos de trabalho que o possibilitem descobrir uma *técnica pessoal*. Mesmo assim, o ator deve saber manipular, de forma precisa, seu corpo e sua voz no tempo e no espaço.

Quando digo *técnica pessoal*, entenda-se uma metodologia pela qual o ator, por meio de treinamentos, trabalhos e exercícios específicos, realizados ao longo de um extenso período, consegue codificar uma técnica corpórea e vocal *própria*. Assim, o ator não aprende uma série de exercícios e trabalhos codificados e mecanizados que ele apenas repete em cena, criando um estereótipo e uma estilização superficial de sua arte. Ele não aprende como chorar, como mostrar alegria, como mostrar tristeza.

Ele, o ator, deve então "aprender a aprender" (Barba e Savarese, 1995, p. 244), ou seja, descobrir como dinamizar suas energias potenciais, como superar suas dificuldades corpóreas e vocais, como ir sempre "além". Esse "aprender a aprender", portanto, não pode estar embasado em fórmulas e estereótipos preestabelecidos. A pesquisa de Grotowski também buscou, não uma fórmula específica de representação, mas um desbloqueio dos obstáculos que levam o ator a uma *entrega total*:

> Não estamos atrás de fórmulas, de estereótipos, que são a prerrogativa dos profissionais. Não pretendemos responder a perguntas do tipo: Como se demonstra irritação? Como se anda? Como se deve representar Shakespeare? Pois essas são perguntas usualmente feitas. Em vez disso, devemos perguntar ao ator: Quais são os obstáculos que lhe impedem de realizar um ato total, que deve engajar todos os seus recursos pscicofísicos, do mais instintivo ao mais racional? De-

> vemos descobrir o que o atrapalha na respiração, no movimento e – isto é o mais importante de tudo – no contato humano. Que resistências existem? Como podem ser eliminadas? Eu quero eliminar, tirar do ator tudo que seja fonte de distúrbio. Que só permaneça dentro dele o que for criativo. Trata-se de uma liberação. Se nada permanecer é que ele não era um ser criativo (Grotowski, 1987, p. 180).

Essa postura pela *via negativa*, como Grotowski definia seu "método" de trabalho, acaba gerando não uma, mas várias *técnicas pessoais de representação*, pois cada ator deve pesquisar suas próprias resistências e, assim que as eliminar, descobrir uma maneira particular de dinamizar suas energias, sua presença e também um modo particular e único de articular suas ações físicas e vocais no tempo e no espaço.

A *técnica pessoal* não possui um vocabulário prefixado de ações físicas e vocais, como é o caso das técnicas orientais. O ator não necessita aprender uma maneira específica e pré-codificada de representação, como é o caso do Nô, Kabuki e Kathakali; mas deve, necessariamente, apreender e *in-corporar* os elementos pré-expressivos que lhe possibilitarão a articulação de uma técnica extracotidiana de representação e uma maneira específica de manipulação de sua energia e organicidade.

Talvez caiba, aqui, colocar, rapidamente, a diferença entre técnicas cotidianas e extracotidianas de representação.

Estamos tão acostumados a realizar certas funções cotidianas que nos esquecemos o quão complexas e tecnificadas são. Como exemplo podemos citar o ato de comer. Existe uma técnica específica para segurar o garfo e a faca e uma maneira elaborada de cortar o alimento, uma outra maneira de carregar a comida até a boca e mastigar. Essa é uma *técnica* que aprendemos desde criança e hoje não pensamos nela, apenas a utilizamos quando é necessário; está *in-corporada*. Outra técnica cotidiana e complexa é a comunicação verbal: por meio de regras muito elaboradas de sintaxe, somos capazes de construir uma frase, conseguindo, dessa forma, uma comunicação verbal com o outro indivíduo. Temos ainda uma *técnica cotidiana* para caminhar, outra para dormir, e ainda outra para o ato sexual. Para cada uma dessas *técnicas*, procura-se despender o mínimo de

energia. Assim, poderemos fazer uma relação, dentro das técnicas cotidianas, de mínimo esforço, tendo como objetivo o máximo de resultado prático.

O que a *representação* propõe não é levar o cotidiano para o palco, mas utilizar outras técnicas que não sejam cotidianas. Assim, o ator deve reaprender a andar, a sentar e a simplesmente *estar* em cena de uma maneira extracotidiana.

> Todas as técnicas extracotidianas do corpo, parte delas ligada a formas teatrais codificadas, são baseadas no domínio de uma postura particular, isto é, uma colocação particular da coluna vertebral e de seus anexos: o pescoço, as costas, os ombros, o abdome e o quadril. [...] Toda técnica extracotidiana é conseqüência de uma mudança do ponto de equilíbrio de uma técnica cotidiana. Essa mudança afeta a coluna vertebral: o tórax e, portanto, a maneira como a parte superior do corpo é estendida; a maneira como o quadril é mantido, isto é, o modo de se mover no espaço (Barba e Savarese, 1995, p. 232).

Essas posturas corpóreas fazem com que haja uma certa dilatação da energia utilizada e, conseqüentemente, uma expansão da energia cotidiana. A relação, aqui, é de um máximo de esforço psicofísico para um mínimo de resultado cênico.

O ator, portanto, deve corporificar, apreender e treinar seu corpo/voz e sua pessoa dentro desses elementos extracotidianos, buscando uma postura particular da coluna vertebral, do equilíbrio, de deslocamento e desenho do corpo no espaço e no tempo, além, e principalmente, da manipulação precisa dessas energias dilatadas por meio de oposições, impulsos, intenções musculares e todo e qualquer elemento que lhe possibilite operacionalizar e articular a vida e presença cênica de forma orgânica.

> A técnica assessora o ator. Nela, buscam-se elementos necessários para o desvelar humano desse ator. Essa ferramenta de trabalho fixa e delimita um caminho a ser percorrido, sendo uma via para se chegar ao verdadeiro, ao centro criativo. Ela pode mesmo ser abandonada depois, pois a técnica ficará inscrita na própria musculatura. A técnica é sempre o ponto de referência do ator, é o meio pelo

> qual ele não se desequilibra e sim organiza-se, doma-se, assimilando a energia, os sentimentos e as emoções (Ana Elvira Wuo, entrevista concedida em 1997).

Como visto, a palavra técnica remete à organização, fixação e delimitação. Na verdade, o objetivo da técnica é desenhar o corpo e "domar" a energia. Uma imagem usada por Luís Otávio Burnier em sala de trabalho é que a técnica deveria *domar o leão* que está dentro de nós. Domar esse leão significa, para o ator, encontrar o foco do pêndulo onde temos, de um lado, a vida (o leão acordado e furioso) e, do outro, a técnica (o domador). Ana Cristina Colla, atriz do LUME, também se utiliza dessa mesma imagem "domar o leão" para definir técnica:

> [A técnica] é o trilho do trem, sem o qual o vagão se desgoverna. É ela que direciona, lapida, modela meu corpo e meu ser, tornando-o disponível e maleável. Com ela, experimento possibilidades e caminhos nunca antes trilhados por meu corpo. Burnier sempre nos falava da importância de acordarmos e domarmos o leão que existe dentro de cada um de nós; vários são os caminhos para acordá-lo, mas a técnica é responsável por domá-lo, para que aprenda a rugir, a estremecer quem está em volta, porém com domínio e total controle da situação (Ana Cristina Colla, entrevista concedida em 1997).

Ou, ainda, nas palavras de Raquel Scotti Hirson: "Técnica, para mim, é saber compreender e manipular a energia da maneira mais apropriada para cada situação. Isso também pode ter um sentido menos virtual, se eu não chamar de energia e sim de atitudes físicas" (entrevista concedida em 1997).

Codificação – Repetição orgânica do corpo-memória

Um dos grandes problemas para o ator não interpretativo é a codificação de suas ações físicas e vocais. Dentro das técnicas aculturadas orientais, esse problema praticamente não existe, já que todas as ações físicas são codificadas e sistematizadas dentro

de um léxico corpóreo que é repassado de geração a geração. O ator aprende, de seu mestre, tanto a parte físico-mecânica como também os meios pelos quais ele manipula as energias e a organicidade dentro dessas ações extracotidianas.

Para o ator que se utiliza de uma *técnica pessoal*, seu léxico de ações vai sendo construído durante o seu trabalho cotidiano. Assim, as ações físicas orgânicas codificadas vão formando um vocabulário próprio de ações:

> Como disse muito sabiamente Grotowski, existe um momento de "graça" durante o qual a criação flui, as energias fluem, o inusitado (ou o esquecido) surge. Quanto a este momento, só podemos ativá-lo, como se colocássemos "lenha na fogueira". Mas existe um outro momento, também fundamental para a arte de ator, sem o qual não podemos falar de "arte", que é o de codificação e sistematização das ações físicas surgidas neste processo, visando uma elaboração técnica (Burnier, 1994, p. 141).

Assim, cada ator deve buscar, individualmente, os caminhos de resgate dessa organicidade e dessa vida, após o nascimento da ação em um momento de "estado de graça", codificando-a. No LUME, partimos do pressuposto de que a codificação orgânica da ação somente será possível se seguirmos para uma tentativa de codificação enquanto corpo, e o corpo enquanto memória. Se o corpo possui uma memória muscular, como diz Grotowski, então essa "memória muscular, esta memória que é tão forte no ator" (Stanislavski, in Burnier, 1994, p. 132), deve ser ativada, sendo possível "usar" e fixar a organicidade da ação por meio da própria musculatura, tentando reencontrar e repetir as macro e microtensões, a intenção muscular, o *élan*, o(s) impulso(s), o "coração da ação" e todos os elementos que desencadearam a vida da ação no momento em que ela nasceu. Conseguindo essa repetição de maneira exaustiva, o ator conseguirá *re-apresentar*, corporalmente, a ação física com a mesma verdade. Se perder, durante esse processo, os elos corpóreos orgânicos com sua pessoa, ou não encontrar algum elemento essencial para restauração dos impulsos e intenções, as ações tornam-se mecânicas e devem ser descartadas.

Repetição e enclausuramento dos micro-elementos e das microtensões de cada ação física orgânica, partindo do pressuposto de que o corpo é memória: essa é a proposta do LUME para codificação das ações físicas. Abaixo, quatro citações de como os atores do LUME resolvem, na prática, essa problemática.

> Procuro repetir inúmeras vezes a ação física a ser memorizada, atenta às sensações internas (possíveis imagens ou sensações musculares que possam surgir na realização de determinada ação) e a sua forma externa (desenho no espaço de cada parte do meu corpo, grau de tensão da musculatura, ritmo etc). É claro que isso tudo pode ser memorizado organicamente, com a repetição em vida, da ação codificada (Ana Cristina Colla, entrevista concedida em 1997).

> Repetição é a palavra-chave. Faço isso de duas maneiras, de acordo com o meu objetivo. Se tenho um objetivo imediato: quando chego na matriz (que pode partir do treinamento, de ações com objetos, do Butoh, da mímesis etc.), procuro estar muito atenta para cada detalhe físico e sensorial, e no final do trabalho, repito várias vezes a matriz ou as matrizes que surgiram naquele dia. E em sucessivos dias repito as mesmas matrizes. Se estou no meu dia-a-dia de treinamento: não me preocupo muito em repetir as matrizes que surgem. No decorrer de algum período de treinamento, começo a repeti-las propositadamente. É importante ressaltar que essa repetição não é mecânica; procuro fazer com que a ação venha carregada de todo o sentimento que ela tinha na primeira vez. Quando não consigo encontrar esse sentido e a ação torna-se mecânica, desisto dela [...]. A musculatura acostuma-se com aquela condição e memorizo-a, de maneira que, após um certo período de treinamento, é só ligar aqueles determinados pontos de tensão que a ação "surge" novamente (Raquel Scotti Hirson, entrevista concedida em 1997).

> A codificação é realizada a partir do momento em que tenho uma matriz dessa ação. Matrizes são ações muito fortes e orgânicas que surgem quando se realiza um trabalho energético ou um treinamento de dinâmica com objetos. Passo, en-

> tão, a repetir exaustivamente essas matrizes até que elas fiquem memorizadas na minha musculatura (Ana Elvira Wuo, entrevista concedida em 1997).

> O principal elemento da codificação, para mim, é a repetição. Você tem uma ação (de uma fonte qualquer) e então é preciso repeti-la muitas vezes para que o corpo possa memorizá-la e para que se possa fazer essa ação sem que seja preciso pensar, a ponto de poder, inclusive, variar o ritmo, o tamanho, a velocidade etc. Sendo estes itens também bons elementos para ajudar na codificação (Luciene Domeniconi Crespilho, entrevista concedida em 1997).

Como visto, pela maneira de trabalhar das atrizes podemos definir a codificação como *uma busca de repetição, muscular e orgânica, da ação.* Observa-se nos escritos uma preocupação com a codificação, não somente em nível muscular, mas também de todos os elementos que levam à organicidade da ação, como imagens e todo o universo sensorial.

Treinamento – O combustível do ator

Já verificamos, acima, que a ação física é o cerne do ator que trabalha de uma maneira não interpretativa. Vimos também os vários subitens que a compõem. O ator deve, ainda, encontrar parâmetros objetivos e caminhos concretos para que possa realizar essas ações de maneira orgânica, viva e, ao mesmo tempo, precisa e consciente; e mais, deve encontrar meios de operacionalizar, concreta e objetivamente, a dilatação corpórea e a manipulação das energias, provenientes dessas ações físicas, de uma maneira objetiva e dentro de uma técnica extracotidiana de representação. Posteriormente, vimos que o ator deve buscar codificar esse trabalho para que ele possa ser passível de re-apresentação.

A maneira de se trabalhar todo esse processo é a criação de um espaço onde o ator, assim como o pianista que necessita de horas de treinamento em um piano durante toda a vida, possa trabalhar todos os componentes de sua arte. Assim...

> O treinamento [...] tem a função de aprimorar meu instrumento de trabalho, ou seja, meu corpo, que no caso do ator é impossível dissociar de sua pessoa, de seu ser. É no treinamento cotidiano que rompo barreiras, transponho obstáculos próprios do trabalho do ator. Isso em nada difere das demais profissões, onde cada profissional, dentro de sua especialidade, deve estar constantemente praticando e aprimorando sua técnica de trabalho (Ana Cristina Colla, entrevista concedida em 1997).

Ou ainda:

> O treinamento tem a função de me auxiliar a adquirir técnica. Como? Primeiramente permitindo, por meio da dança da minha musculatura, que eu me conheça. (Importante deixar claro que não é um autoconhecimento intelectual ou psíquico, e sim o descobrimento da vida que há em cada micro-ação que acontece nas minhas musculaturas mais escondidas.) Depois, fazendo com que eu aprenda a externar isso. Depois, fazendo com que essa dança se relacione com o meio. E por último, fazendo com que eu aprenda a "desenhar" esse encontro com o meio, para que ele não seja disforme, ou que seja propositadamente disforme. Este "aprender a desenhar" implica a junção entre fisicidade e energia (Raquel Scotti Hirson, entrevista concedida em 1997).

Como descrito pelas próprias atrizes, é nesse espaço que o ator deve *aprender a aprender*. Ele deve trabalhar, nesse treinamento, não só o aspecto físico-mecânico, mas principalmente a dimensão interior, a dinamização de suas energias potenciais, e aprender a fazer a correlação entre esses dois universos. Temos, portanto, dois tipos de treinamento: um treinamento que visa a parte físico-mecânica do ator, o aprendizado do "desenhar" ações no espaço e no tempo; e o treinamento energético que visa o acordar da organicidade, dinamizando e permitindo o fluir de energias mais profundas que se encontram em estado potencial no indivíduo. O ator deve buscar, em ambos os casos, maneiras extracotidianas de relacionamento com o espaço, o tempo e a energia.

É importante dizer que essa divisão entre treinamento técnico e treinamento energético é, simplesmente, para facilitar a abordagem do assunto. Dentro de trabalhos técnicos, o ator deve buscar o contato com suas energias e tentar descobrir que "portas" aquele trabalho técnico abre em sua pessoa. O contrário também é válido: para trabalhos energéticos o ator nunca poderá esquecer da técnica, ou seja, dos aspectos que dão forma precisa às suas ações físicas e vocais no tempo e no espaço. A diferença básica é, simplesmente, o enfoque que é dado por um ou outro.

Esse treinamento deve ser sistemático, cotidiano e disciplinado. É um trabalho pré-expressivo, pois no momento do treinamento, o ator não trabalha a personagem ou um espetáculo teatral, mas é o espaço onde o ator *se* trabalha, seja descobrindo sua técnica pessoal, seja adquirindo e assimilando elementos de técnicas aculturadas, já estruturadas e codificadas, buscando sempre "maneiras precisas e objetivas de desenhar, modelar, articular, a apreensão no corpo de certos princípios, leis, de uso do corpo cênico" (Burnier, 1994, p. 88).

Concordo com Barba quando ele descreve o treinamento como um trabalho que

> não ensina a ser ator, a interpretar uma máscara de *Comedia Dell'Arte* ou a interpretar um papel trágico ou grotesco, não dá a sensação de conhecer algo, de adquirir habilidades. O treinamento é um encontro com a realidade que se escolheu: qualquer coisa que se faça, faça-a com todo seu ser. Por isso falamos de treinamento e não de escola ou de um período de aprendizagem (1991, p. 56).

• • •

Para finalizar, tomo a liberdade de reproduzir o texto "Prisão para a liberdade", escrito pelo ator Carlos Roberto Simioni, incluído no *folder* do espetáculo *Kelbilim, o cão da divindade*, que de certa forma resume todo o capítulo até agora estudado.

> Pesquisar uma técnica pessoal de representação significa abandonar o que se tem de conhecido. Romper com o conforto. Buscar o caminho contrário. O caminho

contrário do corpo é trabalhado através da hipertensão muscular em movimento, e essa hipertensão desencadeia o surgimento de novos movimentos e emoções. Cada variação das tensões musculares corresponde a uma variação de emoções e intensidades distintas. No trabalho com as camadas profundas, surgem emoções primitivas, movimentos grotescos, ações imprecisas e a perda do que se tem de mais seguro. Aprender a controlar e manejar a musculatura, através da repetição, reviver as emoções: explorar as possibilidades do corpo, dando mais ênfase a ele do que à razão. Romper com o poder desta razão sobre as reações do corpo, branco no intelecto e na imaginação. Quem conduz o movimento é a vontade própria do corpo. Deixar sair do corpo o mais profundo e aprender a domar esse mais profundo. Sistematizar os temas encontrados para que não se percam. O surgimento dos ruídos, dos sons, da voz e o modelar da boca para que saiam as palavras. Escutar o orientador. Há ação na inação. O estar em movimento na imobilidade. O peso, a leveza, o grande, o vazio, o pleno, o rápido, o contido, o extrapolado, o domínio do fazer, do transformar, do modelar, repetir para codificar, codificar para se estar seguro da técnica desenvolvida. Aprisionar-se a ela e abandonar-se nela para se ter a liberdade de somente ser. Além do ator, o ser-em-vida.[13]

Notas

1 Barba, E. e Savarese, N., *A arte secreta do ator*, p. 187, passim.

2 Grifos meus.

3 Todos os conceitos discutidos em "Ação física – a poesia corpórea" foram baseados na tese de doutoramento de Luís Otávio Burnier, "A arte de ator – da técnica à representação", pp. 49 a 77, passim.

4 Todos os conceitos relacionados, aqui, a ações físicas, podem ser aplicados também às ações vocais, pois não desvinculamos a voz do corpo. Assim, quando se fala em ações físicas, pode-se ler "ações físicas e vocais". Considerações mais específicas sobre ações vocais podem ser encontradas no próximo capítulo, em "Treinamento vocal".

5 Grifos do autor.

6 Voltaremos a esse conceito de variação de fisicidade, para uma explanação mais detalhada, no próximo capítulo.

7 Essas informações foram obtidas em um *workshop* prático realizado na UNICAMP em abril de 1993, coordenado pelo ator da Ópera de Pequim Lee Bou Ning, do qual participei como ator.

8 Essas informações foram obtidas em conversas com o ator Carlos Roberto Simioni, que realiza uma pesquisa conjunta com Iben Nagel Rasmussen há dez anos, dentro dessa conceituação.

9 Para execução desse trabalho, foi realizada uma entrevista com alguns dos atores-pesquisadores do LUME, em forma de questionário, com perguntas relativas ao trabalho técnico e pessoal de cada um. Tomei a liberdade de retirar dessa entrevista algumas citações que poderiam substancializar os conceitos aqui estudados, principalmente no que tange ao trabalho específico do LUME.

10 Afirmação retirada do *folder* de divulgação da ISTA, realizada no ano de 1998 em Portugal, e cujo assunto central em discussão foi, justamente, organicidade.

[11] Essas são as principais matrizes que utilizo para a construção da cena "Lobisomem", no espetáculo *Contadores de estórias*, citada acima.

[12] Carlos Roberto Simioni. Mimeo, 1998, passim. Grifo meu.

[13] Programa do espetáculo *Kelbilim, o cão da divindade*, texto "Prisão para a liberdade". Mimeo, 1989.

Processo de um ator não interpretativo proposto pelo LUME

Aprender a aprender.
Eugenio Barba

Convém repetir que o LUME não se predispõe a formar e "dar" aos atores uma técnica pré-codificada, mas ao contrário, busca fazer com que esses mesmos atores descubram, por si e em si, as maneiras de articulação de sua arte. Busca uma técnica pessoal de representação. Assim sendo, a primeira tarefa que um ator deve enfrentar, quando começa essa busca, é um *desnudar-se*, dinamizando suas energias potenciais e procurando encontrar e abrir as "portas" que o levem a um contato orgânico com sua pessoa. Ao mesmo tempo, deve "domar" essas energias em "trilhos" técnicos corpóreos, por meio de trabalhos e exercícios que possibilitem uma relação extracotidiana, portanto dilatada, com o espaço e com seu próprio corpo, in-corporando elementos objetivos que permitam uma nova relação psicofísica. Nesse ponto, o LUME encontra com princípios trabalhados por Grotowski em seu Teatro Laboratório:

> O ponto principal é que o ator não tente adquirir uma espécie de formulário, nem construa uma caixa de truques. Aqui não é lugar de colecionar todas as espécies de meios de expressão. [...] O primeiro dever do ator é aceitar o fato de

> que ninguém aqui deseja dar-lhe nada; pretendemos tirar muito dele, eliminar tudo que o mantém usualmente amarrado: sua resistência, sua reticência, sua tendência de esconder-se atrás de máscaras, os obstáculos que seu corpo impõe ao trabalho criativo, seus costumes e até suas usuais "boas maneiras" (Grotowski, 1987, p. 217).

Para desnudar-se, é preciso entrega total ao trabalho e, nesse ponto, fazemos novamente nossas as palavras de Grotowski:

> A ordem e a harmonia no trabalho de cada ator são condições essenciais sem as quais o ato criativo não pode ser realizado. Aqui, exigimos consistência. Exigimos isso dos atores que vêm para este teatro, conscientemente, a fim de se lançarem em algo extremo, num tipo de transformação que exige uma resposta total de cada um de nós. Vieram testar-se em algo de muito definitivo, que vai além do significado de teatro, e é muito mais um ato de viver e um caminho de existência. Isto talvez soe quase vago. Se tentarmos explicá-lo teoricamente, poderemos dizer que o teatro e a representação são para nós um tipo de veículo que nos permite emergir de nós mesmos, realizar-nos (1987, p. 215).

Questões éticas

Uma das questões essenciais para que o *desnudar-se* do ator possa acontecer é criar um ambiente propício e íntimo dentro da sala de trabalho. Essa intimidade será definida no relacionamento dos atores entre si e também na relação dos atores com o próprio ambiente. Para que isso seja objetivado, foram criadas, dentro do LUME, "regras" que ajudam a definir essas relações.

O ator do LUME busca, como já dito, uma técnica e uma manipulação de sua energia que seja *extracotidiana*. Assim, a relação entre os atores, em sala de trabalho, não pode ser ditada por regras cotidianas. Isso seria, em si, uma contradição.

Portanto, uma das regras principais é o *silêncio,* quebrando, assim, a comunicação cotidiana. Dentro da sala não se conversa, em hipótese alguma, e as palavras somente podem ser utilizadas, única e estritamente, pelo orientador, quando necessita "passar" alguma instrução, ou ainda pelos atores, quando desejam propor algum trabalho para os demais. Mesmo assim, deve-se buscar, sempre que possível, uma comunicação não verbal, mas sensorial e energética, proporcionada pelo próprio trabalho que está sendo executado no momento.

Outra regra simples, e que suscita a disciplina do ator em relação aos companheiros e ao próprio ambiente de trabalho, é a proibição do atraso. Existe uma tolerância de cinco minutos, depois do treinamento iniciado. Se o ator chegar depois disso, não deve entrar na sala, sob o risco de cortar a concentração dos demais, podendo quebrar o "fio" que liga o trabalho de seus companheiros.

Esse "fio" é uma imagem usada pelos atores do LUME para designar a construção da energia cotidiana em sala de trabalho.[1] Assim que o ator começa seu treino, deve "puxar esse fio" consigo e buscar nunca quebrá-lo durante o período de treinamento. É como uma linha imaginária vertical que o vai conduzindo a uma construção dessa relação extracotidiana de energia e organicidade com o espaço e com sua pessoa, de uma maneira cada vez mais profunda. Cada vez que esse *fio* é rompido por algum elemento externo e que desconcentre, o ator tem que recomeçar o trabalho a partir do zero, puxando-o novamente de seu início. É um fio tênue que facilmente se corta com qualquer agressão ao espaço de trabalho, como uma entrada brusca de um ator atrasado ou qualquer conversa cotidiana.

Outra regra, e talvez a mais importante, é a proibição de comentar sobre o trabalho do companheiro, com outros atores, e principalmente com terceiros. Isto refere-se não somente ao trabalho do outro, mas também sobre o trabalho. Essa é uma regra essencial, pois protege o ator, fazendo com que ele possa mostrar e confiar aos seus companheiros de trabalho suas dificuldades técnicas, suas frustrações e suas vitórias na busca de energias escondidas e emoções mais profundas. O espaço, dessa forma, passa a ser privado e íntimo, mesmo se o treinamento é realizado em equipe.

O espaço de trabalho passa a ser um local de entrega total do ator. Nele não se come, não se fuma e não deve ser usado para reuniões ou festas. Ele deve ser respeitado como a testemunha, sempre silenciosa, de um desnudamento dos atores, geralmente difícil e doloroso.

Trabalhando com a pré-expressividade

Aquecimento

Antes de iniciar qualquer trabalho, o ator deve aquecer seu corpo. Isso é uma *práxis* comprovada e executada, não somente no teatro, pelos atores, mas por qualquer pessoa, em qualquer atividade física.

Porém, devemos lembrar o que Artaud nos diz: "O ator é um atleta afetivo" (*Máscara,* 1992, p. 27). O ator, portanto, não pode se aquecer como um atleta que está preocupado com sua musculatura. O ator não é somente corpo, mas *corpo-em-vida*, como coloca Barba.

Pensando dessa forma, o ator, ao menos como entendemos no LUME, não deve aquecer somente a musculatura, mas também buscar um *aquecimento* de suas energias e sua organicidade, que devem estar prontas para entrar em trabalho.

No LUME, o ator não pode iniciar o aquecimento pelo relaxamento. Entendemos o relaxamento como o caminho oposto do trabalho do ator, se entendermos a palavra *expressão* como uma *pressão para fora,*[2] realizada pela manipulação das suas tensões musculares. Portanto, ele deve aquecer sua musculatura e também seu universo interior. Sobre essa questão, Luís Otávio Burnier coloca:

> Para o aquecimento é importante ter em mente alguns detalhes: 1) ele visa acordar o corpo para uma atividade física e criativa. Parece redundante, mas muitos atores, ao se aquecerem, não dinamizam suas energias, mas ao contrário, as "apaziguam", quase adormecendo. Certas práticas, como de massagear o próprio cor-

> po, ou demorados alongamentos no início de um trabalho, não são a meu ver produtivas; 2) o aquecimento não é só físico, mas "físico e mental". Embora aquecer o corpo seja importante, para um ator, isto não basta. Ele precisa aquecer-se, isto inclui a sua pessoa, ou seja, seu universo interior (1994, p. 146).

Esse aquecimento orgânico individual deve ser encontrado pelos atores. Uma proposta inicial é que o ator comece com um longo e generoso espreguiçar de toda a musculatura. Esse espreguiçar deve "rasgar a musculatura", começando pelo chão, passando pelo plano médio e terminando em pé. A partir daí, esse espreguiçar começa a ser dinamizado até que o ator esteja pronto, física e organicamente, para puxar o "fio" que conduzirá seu trabalho pelo resto do tempo de treinamento. Isso é apenas uma proposta inicial, pois, na verdade, cada ator deve encontrar os meios próprios de aquecimento físico/orgânico para iniciar seu trabalho.

Treinamento energético

Tomo a liberdade de iniciar este item transcrevendo um pequeno trecho de uma anotação que, de certa forma, sintetiza poeticamente o trabalho sobre o "Treinamento Energético" proposto pelo LUME.

> Sábado, resolveram jogar fora o sofá. Segunda, jogaram a televisão. Quarta à noite, a geladeira. Hoje, querem retirar todas as camas. Estão todos lá, entulhados no quintal da casa. Ainda não conseguiram se livrar deles totalmente. Os vizinhos, que antes eram indiferentes, agora fazem visitas. Cada um traz um presente. Estão todos guardados no quarto, sendo abertos aos poucos. Vieram substituir as camas. Algumas paredes foram derrubadas, janelas estão sendo construídas – sem vidros, que é para ventilar melhor. A filha chora por causa das mudanças, diz que tem medo, que agora, com a casa sem paredes, a mula-sem-cabeça virá pegá-la. O irmão mais velho diz que vai protegê-la e ela, aos poucos, vai parando de chorar. Na cozinha começa a nascer um ipê, as orquídeas apontam para lhe fazer companhia. A filha ficou responsável por alimentar as pombas, que se alo-

> jaram na sala. Agora, todas as tardes, a família se reúne com os vizinhos, para juntos, poderem apreciar o pôr-do-sol.[3]

O primeiro passo do ator, dentro do LUME, é passar por esse *desnudamento,* poeticamente colocado pela atriz no trecho transcrito acima.

O trabalho de treinamento energético busca "quebrar" tudo o que é conhecido e viciado no ator, para que ele possa descobrir suas energias potenciais escondidas e guardadas. E como conseguir isso? Luís Otávio Burnier, embasado nas pesquisas de Grotowski, acreditava que a exaustão física poderia ser uma porta de entrada para essas energias potenciais, pois, em estado de limite de exaustão, as defesas psíquicas tornam-se mais maleáveis:

> Trata-se de um treinamento físico intenso e ininterrupto, e extremamente dinâmico, que visa trabalhar com energias potenciais do ator. "Quando o ator atinge o estado de esgotamento, ele conseguiu, por assim dizer, 'limpar' seu corpo de uma série de energias 'parasitas', e se vê no ponto de encontrar um novo fluxo energético mais 'fresco' e mais 'orgânico' que o precedente" (Burnier, 1985, p. 31). Ao confrontar e ultrapassar os limites de seu esgotamento físico, provoca-se um "expurgo" de suas energias primeiras, físicas, psíquicas e intelectuais, ocasionando o seu encontro com novas fontes de energias, mais profundas e orgânicas. "Uma vez ultrapassada esta fase (do esgotamento físico), ele (o ator) estará em condições de reencontrar um novo fluxo energético, uma organicidade rítmica própria a seu corpo e à sua pessoa, diminuindo o lapso de tempo entre o impulso e ação. Trata-se, portanto, de deixar os impulsos 'tomarem corpo'. Se eles existem em seu interior, devem agora, ser dinamizados, a fim de assumirem uma forma que modele o corpo e seus movimentos para estabelecer um novo tipo de comunicação (...) (Burnier, op. cit., p. 35, in idem, 1994, p. 33).

O treinamento energético quase não possui regras formais. Os movimentos podem, e devem, ser aleatórios, grandes, ocupando todo o espaço da sala, e sempre ser realizados de maneira extremamente dinâmica, englobando todo o corpo e, principal-

mente, a coluna vertebral. A única regra primordial: nunca parar. Pode-se, e deve-se, sempre, variar a intensidade, o ritmo, os níveis, a fluidez, a força muscular, enfim, toda a dinâmica das ações, mas nunca parar. Parando, quebra-se o "fio" condutor e desperdiça-se toda a energia trabalhada até aquele momento.

O ator deve buscar, sempre, substituir o cansaço pela mudança rápida dentro dessas dinâmicas corpóreas diferentes, fazendo com que elas o instiguem e estimulem a continuar, nunca desistindo. Porém, essas mudanças não podem ser premeditadas intelectualmente. O ator deve deixar que o próprio corpo se encarregue delas.

É preciso estar sempre atento para não se enganar. Geralmente, quando o ator entrega-se ao cansaço, ele começa a premeditar suas ações, deixando-as suaves e lentas, ou mesmo rápidas e repetitivas, mas geralmente vazias. Deve-se fugir dessas ações mentirosas, principalmente daquelas repetitivas. Elas "adormecem" o ator dentro de uma dinâmica que se torna conhecida, e esse treinamento busca justamente o novo e o desconhecido em nível corpóreo e energético. O ator deve ter vontade suficiente para superar a si mesmo.

Convém dizer, também, que o energético é essencialmente um treinamento coletivo. São fundamentais a troca e a comunicação corpórea e energética entre os participantes, como uma forma de "ajuda" e "alimento", superando, assim, as dificuldades e a exaustão, e buscando, dessa maneira, sempre "ir além", ou seja, entregar-se *sempre mais* dentro da energia e organicidade individual e também daquela construída pelo grupo.

A voz deve ser usada com parcimônia e somente em momentos precisos e definidos pelo coordenador do trabalho, pois o objetivo é "diminuir o tempo entre o impulso e ação física" e, nesse caso, a voz pode, até de uma forma inconsciente, funcionar como válvula de escape para essas energias potenciais que devem se transformar em corpo.

Também em momentos de ápice, o orientador pede para realizar uma parada brusca. O ator, então, deve segurar internamente a sensação. Deve continuar o energético internamente, como se o corpo estivesse, ainda, realizando os movimentos grandes. Esse é o primeiro contato do ator com a *variação da fisicidade*, na qual ele omite os elementos externos da ação, guardando sua sensação e sua corporeidade. Podemos usar a ima-

gem de uma "panela de pressão", que por fora está imóvel, mas por dentro tem uma pressão tão grande que pode explodir a qualquer momento.

O mesmo ocorre quando o orientador pede para realizar todos os movimentos grandes e dinamizados do energético dentro de uma dinâmica lenta. O princípio é o mesmo da parada: fazer com que o ator vivencie corporalmente uma pressão interna maior que a movimentação externa. A mesma imagem anterior da panela de pressão pode ser usada, mas agora o ator pode soltar, de maneira controlada, uma pequenina parte dessa pressão interna, para realizar movimentos lentos e contidos.

Tanto a parada como a dinâmica lenta, no energético, proporcionam aos atores corporificar o mesmo elemento do teatro oriental, citado acima, do princípio dos sete décimos, a partir do qual o ator dá somente sete passos quando deveriam ser dez. Essa contenção dinamiza internamente o trabalho do ator, criando um estado dilatado e, conseqüentemente, gerando energia.

O ator Ricardo Puccetti ficou incumbido de aplicar, nos atores iniciantes, esse treinamento. Eram de quatro a seis horas diárias durante 32 dias. A seguir, um trecho do diário de trabalho sobre esse período:

> Posso definir aquela época como um pesadelo físico. O energético quebra seu "eixo seguro" e toda sua vida cotidiana parece tornar-se um caos. Tinha pesadelos, acordava à noite com espasmos musculares e minha musculatura parecia nunca descansar. Afora tudo isso, foi um dos períodos, em termos de treinamento, de experiências imagéticas, sensoriais e emocionais mais fortes que tive. As cores de minhas ações, em determinados momentos do energético, pareciam estar vivíssimas. Em momentos de pico de exaustão, minha mente era invadida por imagens e meu corpo as dançava como se fosse independente. Pareciam momentos de liberdade corporal total, em que eu me sentia pleno e verdadeiro. Após esses momentos, que poderiam durar poucos minutos ou quase uma hora inteira, ele caía em um estado muito difícil de traduzir em palavras, como se fosse um vazio, suave e dinâmico que lentamente ia se encaminhando para outro momento de pico, que, se atingido novamente, era mais forte que o primeiro. [...]

> Em outros momentos, o corpo parecia exigir que eu parasse, tamanha era a exaustão, mas eu "brigava" com ele e não permitia. Além dessa briga, o Ric[4] também nos ajudava, gritando e batendo em ferros que havia na parede. Os gritos do Ric, pensando hoje, pareciam não ser dirigidos ao nosso intelecto, mas claramente ao nosso corpo, numa ordem expressa: "Vai!". E quando ele, o corpo, conseguia ir além daquela exaustão, parecia pular uma barreira e geralmente algo novo e desconhecido aparecia. Quando o Ric pedia para fechar o trabalho depois de algumas horas nesse estado-limite, eu sempre parecia estar voltando de uma espécie de sonho (Renato Ferracini, "Diário de trabalho", 1994).[5]

Esta descrição mostra momentos individuais dentro do energético, porém, como já dito, ele busca uma relação essencial com o parceiro e o espaço. Abaixo, está uma passagem em que essa relação verdadeira, ocasionada pelo energético, pode ser, aqui, ao menos, lida:

> Hoje tive uma relação dentro do trabalho energético com a Raquel.[6] A relação pareceu transcender a idéia comum de relação, pois nossa comunicação não era verbal e nem corporal, sequer nos tocamos, e os olhos muito pouco se cruzaram. O estar perto ou longe também não importava muito. Parecia que estávamos nos realacionando em um nível desconhecido para mim até então. Não existia lógica, pelo menos no sentido comum da palavra. Impulsos do que eu poderia traduzir como fúria levavam a momentos quase imediatos de singeleza. Parecia que estávamos interligados por uma espécie de linha invisível que nos conduzia. Não sabia nunca se quem propunha uma ação ou dinâmica era eu ou ela. Estávamos numa espécie de simbiose energética, que, para mim, transcendia qualquer explicação lógica e racional. Isso durou muito tempo e o cansaço simplesmente desapareceu. Parece que ultrapassamos a linha da exaustão. De repente, tudo acabou, o fio, não saberia explicar por quê, rompeu-se. Tentamos continuar, mas tudo agora era visivelmente mecânico, pois começamos a copiar as ações um do outro, e as ações começaram a ser premeditadas. Percebendo isso, nos separamos e

> cada um continuou seu trabalho com outras duplas ou com o espaço. Mas alguma coisa havia mudado...[7]

O energético "(...) quebra um sistema preestabelecido de ações, encaminhando o corpo para um outro sistema totalmente desconhecido. Assim passamos a adquirir no corpo novas maneiras de "se estar" em vida" (Ana Elvira Wuo, entrevista, 1997). O ator, no energético, deve "fazer o sangue jorrar de seu corpo, não no sentido da morte, mas no sentido da vida".[8] E é justamente desse caos, desses momentos-limite, que começa a emergir esse tesouro, jamais visto e imaginado para o ator que está iniciando: *ações físicas vivas* e *orgânicas*. O ator, então, vislumbra, logo num primeiro momento, seu potencial criativo, ainda inarticulado e caótico, mas extremamente pulsante e orgânico. Raquel Scotti Hirson descreve:

> O treinamento energético permite ao ator despetalar sua flor, para descobrir e provar do seu próprio pólen. O treinamento energético fez com que eu descobrisse que o teatro podia ser muito mais do que eu sequer imaginava. Para mim, ter iniciado meu trabalho no LUME, a partir do treinamento energético, foi o grande achado de Luís Otávio Burnier, pois permitiu que eu compreendesse que a pessoa e a atriz caminhavam juntas, que a atriz não era algo externo a mim. Isso fez com que, desde o início, eu tivesse o entendimento prático e muscular do que vinha a ser organicidade (entrevista concedida em 1997).

O energético não é somente um treinamento inicial. Como seu objetivo é quebrar os vícios e clichês pessoais, sempre que o trabalho do ator estiver cristalizado, pode-se, e deve-se, retornar a ele. Como uma forma de "revitalização" orgânica e energética. Ana Cristina Colla, também atriz do LUME, usa uma imagem muito perspicaz nesse sentido:

> O treinamento energético foi o responsável por acordar o leão que vivia adormecido em mim. Foi de fundamental importância para o surgimento do meu trabalho; através dele visitei recantos nunca antes explorados. Fez o leão sair da toca.

> De tempos em tempos é necessário a ele retornar, já que medroso ou preguiçoso, o leão insiste em se esconder (entrevista concedida em 1997).

Outra questão a ser colocada é a diferença entre o treinamento energético e a dança pessoal, termo específico usado por Luís Otávio Burnier e os atores do LUME para designar a *dinamização das energias potenciais do ator.*

Ambos, energético e dança pessoal, buscam realizar uma interseção entre a vida e o corpo, ou seja, o subjetivo e o objetivo. Tanto no treinamento energético como na dança pessoal, o ator deve buscar, dentro de si, relações corpóreas energéticas novas, procurando fugir dos clichês pessoais. A diferença é que, na *dança pessoal,* buscamos, em nós mesmos, essa relação corpórea nova para "mergulharmos" dentro dela, numa espécie de energia *convergente,* explorando todas as suas possibilidades. No energético, buscamos o mesmo, mas "jogamos" essa energia para o espaço, usando-a de maneira *divergente.* Luís Otávio Burnier utilizava uma imagem poética, mas que resume claramente o conceito e objetivo do treinamento energético:

> Somos um baú trancado. No energético, devemos buscar a chave para esse baú, e jogar para fora tudo que está dentro. Algumas coisas são quinquilharias usadas e não servem para mais nada, outras coisas são tesouros preciosos que devem ser guardados de volta. Geralmente esses tesouros estão no fundo, embaixo das quinquilharias velhas e usadas e devem ser procurados com afinco, pois sempre existem. Depois, o baú pode ser novamente fechado, agora limpo e somente com tesouros dentro dele. E melhor de tudo, o ator, agora, tem a chave.[9]

O energético é o impulso inicial para o ator descobrir sua flor, o primeiro contato com sua *segunda natureza,* com suas energias dilatadas e extracotidianas, com esse "querer" além da vontade, telúrico e divino, com seus tesouros pessoais e também o primeiro contato com as dificuldades da auto-superação. É o adubo mais orgânico de uma semente potencial que irá, mais tarde, transformar-se em botão.

Treinamento técnico

Depois de passar pelo treinamento energético, o ator consegue vislumbrar a possibilidade de entrar em contato com sua organicidade e suas energias potenciais. Em um segundo momento, ele deve começar a adestrar seu corpo para que ele possa canalizar esses elementos, por meio de uma técnica objetiva que o possibilite colocar-se no espaço e no tempo de uma maneira extracotidiana e, portanto, diferente do cotidiano comum.

É uma nova aprendizagem, na qual o ator deve reeducar seu corpo para que ele se transforme em um corpo cênico, potencialmente artístico, a fim comunicar ao público, de maneira organizada e otimizada, toda sua organicidade e sua vida:

> O treinamento técnico é o responsável por tirar a paz dos meus dias. Ele é que me coloca, cotidianamente, frente a frente com minhas limitações e é também através dele que consigo transpô-las. Por meio de seus elementos, trabalho tópicos essenciais para que meu corpo possa se comunicar, utilizando a linguagem corpórea, com o público, meu receptor (Ana Cristina Colla, entrevista concedida em 1997).

O treinamento técnico modela o corpo e faz com que o ator aprenda a desenhar e manipular as diferentes intensidades de energia e tensão muscular:

> O treinamento técnico é o momento de desenhar, dar forma à organicidade. Através do treinamento técnico eu comecei a aprender como dosar minhas energias e como tornar minhas ações físicas mais claras, para que não fossem caóticas para mim ou para alguém que visse de fora. O treinamento técnico me permitiu encontrar tanto ações mais vigorosas quanto mais suaves, como se houvesse uma "chama" interna localizada na região do meu abdome e que eu passasse a controlar a intensidade dessa chama. Mas além disso, comecei a aprender a maneira de fazer com que a luminosidade dessa chama escapasse através dos meus poros,

> utilizando para isso toda a minha musculatura (Raquel Scotti Hirson, entrevista concedida em 1997).

Esse treinamento técnico, convém repetir mais uma vez, não dará ao ator uma técnica pronta de representação, como no caso dos atores orientais. Aqui ele não *aprenderá* uma técnica extracotidiana; mas tentará treinar e apreender, no corpo, os *princípios* que regem essa "extracotidianeidade". Com esses princípios incorporados, toda e qualquer ação que se faça, em cena, será extracotidiana; isso, inclusive, independente da estética cênica proposta.

Portanto, o ator deve adquirir e *in-corporar* esses princípios. Podemos encontrar no estudo da antropologia teatral, proposta por Eugenio Barba, alguns desses *princípios que retornam* e que são recorrentes em técnicas codificadas e extracotidianas de representação. Em seu treinamento cotidiano, o ator deve encontrar uma apreensão e incorporação desses *princípios*, e não das formas que o contêm, o que, em tese, seria aprender uma técnica pré-estruturada e organizada de representação. Incorporar os *princípios* e não suas *formas codificadas* tem, como resultado, uma maneira pessoal de formalização e objetivação desses mesmos princípios, o que subentende uma tecnificação pessoal desses elementos recorrentes. Sobre essa questão, coloca Luís Otávio Burnier:

> O importante não era aprender técnicas estrangeiras, mas assimilar, por meio delas, seus princípios. Era a experiência prática, as sensações corpóreo-musculares impressas no corpo, as dores físicas decorrentes do "rasgar do corpo" de um determinado exercício, que era importante. O ator ia adquirindo, assim, uma nova cultura corpóreo-artística. Estas sensações corpóreas, assimiladas, constituíam um arcabouço de memórias corpóreo-muscular que nos interessavam. Eram estas sensações que podiam ser transferidas para outro contexto, o de uma elaboração técnica (1994, p. 89).

O contato corpóreo com esses *princípios recorrentes* seriam, segundo Barba, os "bons conselhos" da antropologia teatral, para os atores ocidentais:

> Atores diferentes, em diferentes lugares e épocas, apesar das formas estilísticas específicas às suas tradições, têm compartilhado princípios comuns. A primeira tarefa da antropologia teatral é seguir esses princípios recorrentes. Eles não são provas da existência de uma "ciência do teatro", nem de umas poucas leis universais. Eles não são nada mais que particularmente um conjunto de "bons conselhos". Falar de um conjunto de bons conselhos parece indicar algo de pequeno valor quando comparado à expressão "antropologia teatral". Mas campos inteiros de estudos – retóricos e morais, por exemplo, ou estudos do comportamento – são igualmente conjunto de "bons conselhos". [...] Os atores ocidentais contemporâneos não possuem um repertório orgânico de "conselhos" para proporcionar apoio e orientação. Têm como ponto de partida o texto ou as indicações de um diretor de teatro. Faltam-lhes regras de ação que, embora não limitando sua liberdade artística, os auxiliam em suas diferentes tarefas (Barba e Savarese, 1995, p. 8).

E quais são, afinal, esses princípios? Explicá-los de maneira pormenorizada, encontrando as suas recorrências e repetições nas diversas técnicas codificadas orientais e ocidentais seria muito extenso, além de ser o campo específico da antropologia teatral e dos pesquisadores da ISTA. De fato, esse estudo pode ser encontrado no livro *A arte secreta do ator*, de Eugenio Barba e Nicola Savarese, traduzido para o português pelo próprio Luís Otávio Burnier, Ricardo Puccetti e Carlos Roberto Simioni, atores-pesquisadores do LUME, sendo, inclusive, importante fonte de referência para este trabalho. Mesmo assim, achamos conveniente, para melhor entendimento dos exercícios propostos pelo LUME, que alguns desses princípios, que ainda não foram explicitados, sejam explanados, ao menos, de maneira resumida. São eles:

Dilatação corpórea: As técnicas codificadas de interpretação têm como objetivo a dilatação do corpo cênico do ator. Segundo Barba, essa dilatação, dentro de uma possível explanação objetiva e corpórea, pode ser explicada como uma alteração do *equilíbrio* do ator, além de uma dinâmica física de *oposições*. No LUME, além desses pontos levantados, acreditamos que a dilatação corpórea esteja intimamente relacionada com a

organicidade e manipulação das energias potenciais e pessoais do ator em relação às ações ou seqüência de ações; e também na possibilidade de o ator encontrar caminhos corpóreo-musculares para que a ação possa estar interligada com sua pessoa, dentro de uma totalidade psicofísica.

Equilíbrio: Em todas as técnicas codificadas de representação, encontramos uma postura, onde o corpo está, quase sempre, fora de seu eixo de equilíbrio normal, ocasionando um equilíbrio precário e diferente do cotidiano comum. Esse equilíbrio precário, ou *equilíbrio de luxo*, como coloca Decroux, determina uma forma de equilíbrio cênico ou extracotidiano, resultando numa série de relações musculares e tensões dentro do organismo. Quanto mais complexos se tornam nossos movimentos – quando damos passos mais largos do que de costume, ou mantemos a cabeça mais para frente ou para trás – mais nosso equilíbrio é ameaçado. Uma série inteira de tensões musculares é estabelecida para impedir a queda do corpo. Assim, esse desequilíbrio resulta numa série de tensões orgânicas específicas, que comprometem e enfatizam a presença material do ator, numa fase que precede a expressão intencional, caracterizando um trabalho pré-expressivo.[10]

Oposição: Grotowski coloca que, "se algo é simétrico, não é orgânico, e o teatro exige movimentos orgânicos" (Grotowski, 1987, p. 164). Assim, o ator deve buscar uma assimetria conseguida por oposições musculares de suas ações físicas. Essa oposição muscular deve criar certas resistências e tensões, gerando "uma maior intensidade energética e tônus muscular" (Barba e Savarese, op. cit., p. 184). Como exemplo, podemos citar o princípio do "S" dos dançarinos e dançarinas Odissi, quando a cabeça inclina-se para a esquerda, o tronco para a direita e o quadril para a esquerda. "O resultado é um equilíbrio precário, novas resistências e tensões que criam a arquitetura extracotidiana do corpo" (idem, op. cit., p. 180).

Base: Talvez a condição mais essencial para a dilatação corpórea seja a base de um ator, determinada pela relação entre o chão, os pés, pernas e o quadril. Encontramos em quase todas as manifestações cênicas codificadas uma postura especial dos pés e quadril determinando uma base de sustentação diferente da cotidiana. Assim, o baila-

rino clássico dança na ponta dos pés, os atores de Nô andam com o quadril baixo, os atores de Kathakali se apóiam do lado de fora dos pés. O importante é descobrir uma base de sustentação do corpo que possibilite segurança para um equilíbrio precário, e também para possibilitar uma liberdade para a coluna vertebral, que, assim, poderá soltar-se sobre uma base segura e fixa.

Olhos e olhar: O ator deve descobrir uma nova relação entre o olhar e o espaço. Existem técnicas orientais que codificam exaustivamente todas as ações dos olhos, como o Kathakali. Através dos olhos, o ator pode abrir ou fechar seu campo de energia e criar a relação com o espectador, além de ser um dos fatores determinantes na precisão de uma ação física.

Equivalência: A equivalência, entendida aqui como o oposto da imitação, "reproduz a realidade por meio de outro sistema" (Barba e Savarese, op. cit., p. 96). Assim, o ator que busca uma técnica extracotidiana de representação deve encontrar tensões musculares que permitam uma nova relação de seus gestos e movimentos com o tempo/espaço. Como o ator ocidental não possui gestos e ações codificados, ele deve encontrar *equivalentes orgânicos* em detrimento de qualquer ação que possa remeter ao clichê pessoal e cotidiano, recriando, reconstruindo e redimensionando a ação física. "A arte, segundo Dufrenne, não é a vida, mas é a sua representação estética. Ela deverá encontrar, em seu mecanismo interno de funcionamento, uma determinada organicidade, que nos dê a sensação de fluidez, de continuidade ou descontinuidade, de convulsão, *equivalente* ao fluxo de vida" (Burnier, 1994, p. 21).[11]

Variação de fisicidade (segmentação, variação e omissão): Barba coloca que "a vida do corpo do ator em cena é o resultado da eliminação: do trabalho de isolar e acentuar certas ações ou fragmentos de ações" (Barba e Savarese, op. cit., p. 170). Assim, o ator deve ter a consciência técnica de fragmentação do seu corpo para que possa proporcionar uma limpeza de movimentos e uma manipulação precisa de energia que será depositada em cada ação que realizar em cena. Com a fragmentação, "cada ação do ator pode ser analisada de acordo com seus impulsos e detalhes individuais e é, posteriormente, reconstruída numa seqüência cujos fragmentos iniciais podem agora ser amplia-

dos ou movidos para uma nova posição, sobreposta ou simplificada" (Barba e Savarese, op. cit., p. 171). Dessa forma, tanto a codificação como a fragmentação e a omissão de ações permitem ao ator uma recriação de sua própria partitura e ações já pré-codificadas, proporcionando uma vasta possibilidade de aplicações. Por isso, o ator deve aprender a, depois de codificada a ação, fragmentá-la, diminuí-la, omitir partes, aumentá-la no espaço, e mesmo variá-la no tempo, tendo como única regra básica, nunca perder a vida, organicidade e o "coração" da ação. Podemos dizer que o ator deve aprender a manipular a *fisicidade* da ação sem nunca perder sua *corporeidade*. Sendo assim, agrupemos esses elementos de *segmentação, variação e omissão* da ação, chamando-os de "variação de fisicidade".

Outros conceitos como "energia" e "precisão" já foram explicados e conceituados como subelementos de uma ação física. Dessa forma, mesclando esses *princípios recorrentes* com os itens constitutivos da ação física, teremos os seguintes elementos que devem ser trabalhados em um treinamento técnico:

Dilatação Corpórea
Manipulação de Energia
Desequilíbrio ou Equilíbrio Precário
Oposição
Base
Olhos e Olhar
Equivalência
Variação de Fisicidade
Precisão
Impulsos

Na busca desses princípios, os atores do LUME elaboraram e também "emprestaram" de técnicas orientais e mestres e atores ocidentais exercícios e trabalhos técnicos

que possibilitassem ao ator tomar contato e incorporar esses princípios recorrentes, tornando possível uma dilatação da presença cênica e uma relação extracotidiana com o tempo/espaço.

Façamos, aqui, alguns alertas no que tange ao treinamento técnico: primeiramente, devemos, como atores, buscar nunca realizar esses exercícios de maneira simplesmente mecânica e fria. Podemos, novamente, recorrer à imagem do pêndulo para relacionar *treinamento energético* e *treinamento técnico*: o primeiro trabalha com o lado caótico do pêndulo, em que está inserida a vida cênica. O segundo trabalha o lado frio, técnico e muscular. Cabe, ao ator, buscar esse foco e esse centro, do qual o pêndulo não se aproxima, e nem se distancia, nem de um lado nem do outro. Deve-se encontrar o equilíbrio. Isso também significa que esse centro deva ser buscado sempre: no *treinamento energético*, encontrar os meios corpóreos para modelar o extravasamento da energia; e no *treinamento técnico,* buscar sempre realizar os trabalhos descobrindo, no corpo, como deixá-los orgânicos.

Pode-se ensinar a mecânica do exercício, mas não se pode ensinar, de maneira prática, um ator a ser orgânico e nem a tomar contato com energias. Pode-se, sim, dar a ele alguns elementos e "bons conselhos". Essa busca tem que ser individual e cada ator deve encontrar seus próprios meios de realizar esse objetivo.

Outro alerta importante: o ator que está iniciando não deve pensar em termos de princípios quando realiza um exercício técnico, mas sim que o exercício é uma ação física que deve tornar-se orgânica. Para o ator, *pensar* nos princípios significa *buscá-los* conscientemente, o que pode ocasionar uma *intelectualização* dos princípios dos exercícios, e não uma *in-corporação* deles.

> Um ator não pensa em categorias de "princípios", ou em categorias científicas. Ele deve pensar sobretudo em categorias de ações, de ações físicas e vocais. Deve apreender e assimilar todo e qualquer princípio através das ações físicas. É importante trabalhar e aprimorar os componentes das ações físicas que os princípios da antropologia teatral nos ajudam a compreender melhor. Mas isto deve ser feito

> por meio das ações e não dos princípios, caso contrário corre-se o risco de matar prematuramente a vida das ações (Burnier, 1994, p. 140).

Partindo desse pressuposto, os exercícios abaixo foram testados e aplicados nos atores "jovens" do LUME, enquanto um conjunto de ações no qual deveriam buscar sempre uma organicidade e o contato com suas energias pessoais por meio desses trabalhos. A conscientização dos princípios pode ser útil ao coordenador do trabalho e não ao ator que se inicia nessa nova técnica extracotidiana. O ator deve vivenciar o trabalho na *práxis* cotidiana e descobrir *como* esses princípios se operacionalizam, de maneira prática, em seu corpo. Ele deve "pensar em ação, não em conceitos" (Burnier, 1994, p. 224).

É importante frisar, portanto, que em nenhum momento essa teoria aqui estudada foi transmitida aos atores iniciantes do LUME no início dos trabalhos. Luís Otávio Burnier, Ricardo Puccetti e Carlos Roberto Simioni não aprovavam qualquer tipo de leitura que pudesse induzir o ator a uma conscientização do que ele estava fazendo, antes que esses princípios estivessem minimamente arraigados em seus corpos. Todo o trabalho inicial foi prático, sem nenhum período para conversas e/ou reflexões. Como já mencionado, teatro é uma arte prática e sua reflexão, ao menos no que tange à técnica de atuação, deve vir sempre *depois* da *práxis*. Grotowski pensa o mesmo quando coloca:

> Uma filosofia sempre vem depois de uma técnica! Você anda na rua com suas pernas ou com suas idéias?[12] Há muitos atores que, durante os ensaios, gostam de travar discussões científicas e sofisticadas sobre a arte, e assim por diante. Estes atores tentam, através destas discussões, esconder sua falta de empenho e sua falta de um mínimo de aplicação. Se você se entrega totalmente num ensaio, não tem tempo para discutir. Numa discussão, você se esconde atrás de uma máscara (1987, p. 171).

Aqui, sendo o momento da teorização, pois já se passou pela prática, descreveremos cada exercício técnico, apontando sua morfologia, verificando seus desdobramen-

tos, quando houver, além dos princípios pré-expressivos trabalhados. Na realidade, os exercícios, que serão descritos abaixo, sempre trabalham com *todos* os elementos pré-expressivos explanados acima. Mesmo sabendo disso, estaremos colocando uma tabela, ao final de cada trabalho analisado, mostrando os princípios que são *priorizados* por aquele elemento.

Convém salientar que todos esses elementos técnicos são transmitidos ao ator iniciante sem muitas explanações verbais. Todo a aprendizado dá-se a partir da imitação dos exercícios realizados pelos orientadores do trabalho, que no caso foram Carlos Roberto Simioni e Ricardo Puccetti. Não existe uma correção pormenorizada da forma dos exercícios. Cabe ao ator ter uma observação apurada. Em caso de dúvida, o orientador repete o exercício e o aprendiz tenta sanar a dúvida utilizando-se da observação. Quase nunca se fala sobre o exercício. O orientador somente corrige de maneira efetiva quando percebe que o aprendiz pode cristalizar algum erro grave que esteja cometendo.

Esse procedimento faz com que o ator possa descobrir, dentro das regras básicas de cada exercício, a *sua* maneira específica e *particular* de realizar cada trabalho, tendo liberdade para pesquisar as relações corpóreas propostas com sua pessoa e suas energias potenciais. O que importa, na realidade, é que o trabalho técnico também pode servir de trampolim para novas descobertas práticas e corpóreas do ator.

Pistão e rolamento

Descrição morfológica: É um trabalho, basicamente, de relação com o chão. Visa a mobilidade corporal do ator, mantendo uma comunicação com o chão por meio de rolamentos, saltos e quedas. Utiliza as mãos e os braços como amortecedores e pistões para controlar a ação da gravidade sobre o peso. Além de serem usados como amortecedores, os braços e pernas também podem ser usados como propulsores, podendo lançar o ator para o ar. Todos os movimentos e a relação com a gravidade devem ser controlados. Dessa forma, evitam-se choques violentos e o ator pode trabalhar novos e diferentes pontos de contato e base de seu corpo em relação ao chão, além de proporcionar um treinamento da precisão dos movimentos, mesmo em situações-limi-

te, como nas quedas e em momentos de alteração extrema de equilíbrio. Os saltos e rolamentos devem partir de impulsos, evitando, dessa forma, que o trabalho seja mecânico.

Desdobramentos: O mesmo trabalho pode ter uma variedade rica, principalmente em relação às diferentes dinâmicas propostas. Pode-se fazer o mesmo exercício num ritmo muito lento ou muito rápido. A dinâmica lenta trabalha uma acentuação no controle muscular dentro de uma situação de fora de equilíbrio extremo, ocasionando uma aprendizagem técnica do controle do tônus e da precisão. O "muito rápido" trabalha a dinamização da energia e também o controle corpóreo muscular diferenciado, já que a ação da gravidade é diretamente afetada pela velocidade imposta no movimento.

Princípios técnicos pré-expressivos trabalhados

Dilatação Corpórea
Base
Precisão
Impulsos

Raiz

Descrição morfológica: Visa proporcionar, principalmente, base. Podemos dividir o corpo do ator em três partes: 1) a parte onde se encontra sua base de sustentação, que vai do pé ao coxofemoral; 2) da base da coluna à cabeça, que é a parte, digamos, mais "expressiva", pois aí encontra-se a coluna vertebral; e 3) finalmente, o quadril, que funciona como uma espécie de ponte de ligação entre a base e a coluna. Como o próprio nome diz, esse trabalho visa enraizar, pesar, afundar a parte de base do ator no chão, começando pela ponta dos dedos dos pés e indo até o coxofemoral. Para a melhor eficácia do treinamento o trabalho é dividido em várias partes:

- Enraizamento somente dos dedos, *afundando*, e, posteriormente, empurrando o chão com os próprios dedos.
- Enraizamento dos dedos ao metatarso dos pés, fazendo o mesmo movimento de ida e vinda e, posteriormente, empurrando o chão.
- O mesmo, agora até o calcanhar, também empurrando o chão.
- Dos dedos até os joelhos e, posteriormente, empurrando o chão.
- Finalmente dos dedos até o coxofemoral, idem.

É importante frisar que o ato de empurrar o chão deve percorrer, justamente, o caminho inverso do enraizamento. Portanto, se começamos a enraizar da ponta dos dedos até o coxofemoral, os dedos, na hora de empurrar, devem ser os últimos a sair do chão, pois foram os primeiros a enraizar e, mais importante, empurrar com força para fazê-lo. Os dedos e o pé como um todo não devem sair passivamente do chão.

Apesar dessa separação, todo o corpo deve estar engajado no trabalho de raiz, principalmente a coluna vertebral, e *isso será uma regra básica para todos os exercícios*, caso contrário corre-se o risco de uma estereotipização e mecanização desse trabalho. Outra questão de extrema importância é a *base* estar sempre aberta e os joelhos, sempre apontando para fora.

Os olhos não devem estar voltados para o chão, o que é uma tendência natural, mas para fora e para o espaço, ampliando o campo de ação.

Esse trabalho visa a base maior e mais forte para um estar "natural" no desequilíbrio, pois somente uma base ampliada pode sustentar o ator em estado de equilíbrio precário; e, ainda, quanto mais ampliada for a base, maior poderá ser o desequilíbrio, e como conseqüência, maior a dilatação corpórea.

Desdobramentos: São vários os desdobramentos desse trabalho:

1) *Compasso.* No momento de empurrar o chão, o ator mantém a perna contrária àquela que está trabalhando a raiz, fixa, e então, ainda com metade do corpo no ar, gira-o sobre essa perna que funciona como um ponto fixo de "compas-

so", enraizando novamente num outro ponto da linha circular criada por esse "compasso". O enraizamento no compasso pode chegar até a base do quadril.

2) *Bêbado.* Com a raiz, o ator solta completamente a coluna, deixando-a livre. A coluna solta remete o ator a um estado constante de desequilíbrio, que deve ser sustentado pela raiz. Se a raiz/base não estiver ampliada e forte, o ator cairá, ou então, não conseguirá liberar completamente a coluna.
3) *Saltos a partir da raiz.* No momento de empurrar o chão com os dedos, o ator dá um impulso um pouco mais forte que o normal. Esse impulso maior, juntamente com o empurrar o chão, faz com que ele salte. No momento da queda, o ator deve novamente cair na ponta dos dedos, reiniciando todo o processo de enraizamento, como preparação para um novo salto. Essa espécie de molejo da raiz proporciona leveza para o ator. Os saltos devem ser dinamizados na medida em que o ator for sentindo mais segurança de sua base e de sua posterior queda.

Princípios técnicos pré-expressivos trabalhados

Dilatação Corpórea
Desequilíbrio ou Equilíbrio Precário
Base
Olhos e Olhar

Saltos e paradas

Descrição morfológica: Nesse trabalho, buscam-se formas livres e diferenciadas de saltos, desde que sejam grandes e ampliados, proporcionando uma dilatação da percepção do espaço.

O mais importante não é o salto em si, mas a queda e a parada, que devem ter um *stop* muito preciso e desenhado, incluindo-se aí o olhar. Aqui é imprescindível o trabalho

de raiz, principalmente na precisão da queda. Busca-se, também, que as posições finais dessas paradas estejam em oposição, figuras com um certo desequilíbrio e a base ampliada. Essa parada *precisa* proporciona ao ator um corte brusco do que seria a continuação natural do movimento de inércia do salto, criando uma tensão interna que gera energia. Esse corte seco e preciso treina, justamente, a precisão muscular e a contenção dessa energia. Nesse trabalho, é fundamental o controle dos saltos e dos *stop* pelo abdome. É justamente ele que gera o controle espacial e energético interno.

Em uma parada não precisa, quando há ecos musculares pelo corpo, a energia se "esvai" por esses ecos, tornando a ação, portanto, menos precisa, "suja" e, em conseqüência, menos carregada de energia.

Desdobramento: A princípio, o trabalho visa um salto e uma parada como conseqüência. Porém, uma outra maneira de trabalhar é criando uma *dança dos saltos*, tentando buscar dinâmicas diferenciadas de saltar. Funciona quase como um energético condensado, tendo como regra a necessidade de sempre saltar, em diferentes ritmos, velocidades e dinâmicas. A parada pode dar-se em um momento preciso dentro dessa dança: um *stop* preciso para, posteriormente, se reiniciar os saltos. Esse *stop* tem o mesmo objetivo da parada realizada no trabalho de energético.

Princípios técnicos pré-expressivos trabalhados

Dilatação Corpórea
Manipulação de Energia
Oposição
Base
Olhos e Olhar
Precisão
Impulsos

Elementos plásticos

Descrição morfológica: Para esse trabalho, o corpo é dividido em segmentos que possam ser trabalhados separadamente: cabeça, peito, cintura, quadril, pernas, pés, ombros, braços e mãos. A partir dessa separação, pesquisam-se, em cada parte, dinâmicas e ritmos diferentes, explorando-a de maneira plástica e buscando suas possibilidades de articulação no tempo/espaço. Inicia-se com cada parte separadamente. Após algum tempo de trabalho, faz-se com que uma parte *converse* com a outra através de dinâmicas diferenciadas. Convém frisar que, mesmo tendo uma parte do corpo como foco, todo o resto do corpo deve estar engajado na ação. Para tanto, a coluna e a base ampliada são imprescindíveis.

Nesse exercício, o ator pode trabalhar a questão do desequilíbrio ou equilíbrio precário de uma maneira dinâmica e em movimento, proporcionando outras relações com o equilíbrio e a gravidade.

Tal trabalho visa, principalmente, a segmentação do corpo e a possibilidade do ator de articular e manipular as diferentes energias e dinâmicas que cada parte do corpo proporciona. Outro foco é a *variação de fisicidade* que esse trabalho proporciona: o ator pode encontrar, no peito, por exemplo, uma dinâmica de ações fortes e rápidas. Imediatamente ele pode *passar* essa dinâmica para o quadril e logo depois experimentá-la na cabeça. Uma ação suave de mão pode ser *transferida* para o pé. Pode encontrar uma dinâmica e *escondê-la* na musculatura, ou ainda, fazer com que essa dinâmica escondida possa *passear* por todas as partes do corpo. Como visto, é um treinamento riquíssimo para possibilitar, futuramente, as *variações de fisicidade* das matrizes que possam vir a ser utilizadas em cena, e faz, também, com que o ator saiba, corporalmente, identificar em que parte precisa está localizada a corporeidade e o "coração" de uma ação.

Desdobramentos: Os atores podem se relacionar utilizando os elementos plásticos, como num diálogo de pergunta/resposta, ação/reação entre dois ou mais atores.

Princípios técnicos pré-expressivos trabalhados

Dilatação Corpórea
Manipulação de Energia
Desequilíbrio ou Equilíbrio Precário
Base
Olhos e Olhar
Variação da Fisicidade
Precisão
Impulsos

Impulsos

Descrição morfológica: Podemos dizer que os trabalhos de impulso e de elementos plásticos são exercícios irmãos. Se nos elementos plásticos busca-se a pesquisa de dinâmicas distintas em diferentes partes do corpo, o exercício de impulsos busca trabalhar, especificamente, as diferentes dinâmicas desse elemento pontual nos diferentes segmentos do corpo. Primeiramente, deve-se buscar impulsos grandes e generosos, que tenham origem na coluna vertebral, e que posteriormente serão lançados para fora, em um ponto específico e preciso da sala, como um *facho de luz que espirra do corpo*. O olhar é um fator determinante para *precisar* esse ponto de lançamento. Num segundo momento, deve-se variar as dinâmicas desses impulsos, lançando-os de maneira lenta, suave, forte, fraca, grande, pequena, rápida, deixando-os escapar por partes determinadas do corpo, por duas ou mais partes ao mesmo tempo e ainda por todas as partes, tendo sempre em mente a precisão do local de lançamento desses impulsos. A base deve estar ampliada e o corpo todo engajado, como sempre. Também deve-se trabalhar a variação de fisicidade desses impulsos, diminuindo-o no espaço e, até mesmo, trabalhando-o internamente, por meio de impulsos *escondidos dentro da musculatura*.

Esse trabalho busca a familiarização do ator com a questão do impulso transformado em ação, como numa ação/reação sem tempo de pensamento, mas que pode ser controlado via corpo. Também trabalha o direcionamento preciso da energia, causado pelo impulso, no espaço.

Desdobramentos: Da mesma forma, os impulsos podem ser usados como diálogos, pergunta/resposta, ação/reação entre dois ou mais atores, criando-se um jogo e uma comunicação real por meio deles.

Princípios técnicos pré-expressivos trabalhados

Dilatação Corpórea
Manipulação de Energia
Base
Olhos e Olhar
Variação da Fisicidade
Precisão
Impulsos

Articulação

Descrição morfológica: Nesse trabalho busca-se, também, exercitar um elemento pontual dentro da segmentação proposta pelo trabalho de *elementos plásticos*, que são a pesquisa e a ampliação das possibilidades de articulação de cada segmento e também o diálogo entre cada um. Diferente dos elementos plásticos, que buscam dinâmicas distintas, o trabalho de articulação procura uma dinâmica lenta, variando mais entre tensões musculares suaves e fortes. Isso faz com que o ator tenha mais tempo para explorar os limites extremos da articulação de cada segmento, fazendo com que sua musculatura se "rasgue".

Quando todos os segmentos/articulações são trabalhados em conjunto, buscam-se também, dentro da ampliação das possibilidades de articulações, posições corpóreas de *oposição*. Assim, por exemplo, se a cabeça busca o lado esquerdo, o quadril deve tender à direita, um ombro para cima, outro para baixo, fazendo com que cada parte vá até seu limite. A articulação, no limite extremo de cada segmento, fará com que o próprio corpo encontre uma saída possível para aquela posição. Essa saída encontrada pelo corpo deve, também, ser articulada até o extremo, criando um círculo onde uma articulação extrema leva à outra.

Como visto, esse trabalho dá ao ator uma ampliação de suas possibilidades articulares e corpóreas, além de treinar o corpo a se "acostumar" com a oposição muscular. A dinâmica lenta, nesse caso, também possibilita um controle muscular/corpóreo, fixando, ainda mais, a noção de precisão. A ida ao extremo de cada articulação e de cada oposição faz com que o ator entre em um universo de ações além do cotidiano, gerando, desse modo, uma energia dilatada.

Desdobramentos: Em alguns momentos específicos, esse trabalho pode ser feito de olhos fechados, possibilitando um mergulho ainda maior no universo interno do ator, através das situações corpóreas extremas que está vivenciando.

Princípios técnicos pré-expressivos trabalhados

Dilatação Corpórea
Manipulação de Energia
Oposição
Base
Equivalência
Variação da Fisicidade
Precisão

Montanha

Descrição morfológica: O exercício da montanha busca ativar o centro orgânico do corpo, que, no entendimento do LUME e dos atores orientais, é um ponto interno localizado na região abdominal ao qual denominamos, dentro do âmbito de nosso trabalho, *koshi*.

Koshi é uma palavra japonesa que significa, literalmente, bacia, e é a principal parte do corpo no Nô e Kabuki japoneses. O *koshi* é tão importante para os atores japoneses que a medida para julgar um bom ator é o domínio maior ou menor que ele tem de seu *koshi*. No LUME não trabalhamos com a noção real, exata e formal do *koshi* japonês, mas a partir do princípio de centro orgânico do corpo e da idéia de fixidez e força na região da bacia. Uma imagem utilizada por Luís Otávio Burnier em sala de trabalho era a do *koshi* como um ponto, localizado um pouco abaixo do umbigo, no abdome, na região central e interna da bacia, que tinha uma espécie de mão que o agarra e empurra constantemente para baixo. Esse ponto é o centro orgânico do corpo como o cérebro é o centro do intelecto. Desse ponto, devem nascer e partir todos os impulsos e ações que vão se refletir na coluna vertebral. Devido à importância da ativação do *koshi*, são vários os trabalhos e exercícios para esse fim.

O exercício da montanha parte do princípio que existe somente esse ponto orgânico corpóreo, funcionando como uma espécie de cérebro corporal que controla todo o resto do corpo. Assim, com a base aberta, joelhos flexionados e coluna ereta, apoiada na bacia, o ator tenta ativar esse ponto e lentamente se mover para esquerda ou direita, até o limite, *a partir do koshi*. Quando no limite, da esquerda ou direita, deve-se buscar um impulso, também *a partir do koshi,* que ocasionará um pequeno giro ao redor de seu eixo, com uma posterior parada precisa. Depois, move-se novamente para a esquerda ou direita, repetindo-se o mesmo ciclo.

Princípios técnicos pré-expressivos trabalhados

Dilatação Corpórea
Manipulação de Energia
Base
Olhos e Olhar
Precisão
Impulsos

Koshi

Descrição morfológica: Como o próprio nome diz, o exercício busca treinar e ativar diretamente o ponto abdominal denominado *koshi*. Primeiramente, amarra-se fortemente um tecido na região abdominal, e o ator anda lentamente pelo espaço, com os joelhos flexionados, buscando sentir a região amarrada. Tanto o andar como o mudar a direção do andar devem ser sempre controlados por esse ponto. Num segundo momento, tira-se o tecido amarrado e tenta-se simplesmente andar com o *koshi,* buscando a mesma sensação corpórea, como se o tecido permanecesse ainda amarrado.

> O que diferencia um andar normal sem *koshi* de um com *koshi* é o movimento da bacia. Normalmente quando andamos, ela tem um movimento de ondulação sutil natural, como se flutuasse sobre as águas mansas do mar. É o movimento decorrente da variação do ponto de apoio sobre uma e outra perna. Quando trabalhamos o *koshi*, esta oscilação não existe, ou deve ser evitada, controlada. Isto dá uma força e uma presença para a bacia. Aliás, o termo *koshi*, em japonês, também significa a presença do ator (Burnier, 1994, p. 149).

Passado um tempo de treinamento, somente andando com o *koshi*, o ator pode começar a fazer lentas e pequenas ações, como abaixar, ficar na ponta dos pés e girar o

tronco. Todas essas pequenas ações devem ter o ponto original na região do *koshi*. Assim, não é o ator que levanta, abaixa ou gira, mas é seu *koshi* que o faz.

Esse deslocamento e concentração dos impulsos originários das ações, a partir do *koshi*, cria uma outra relação muscular do ator com sua ações, ocasionando a condensação da energia nessa região. A partir dessa concentração energética, o ator pode tentar treinar e buscar mecanismos que o permitam controlar e manipular a energia condensada. Uma imagem que auxilia o ator nessa empreitada é transformar o *koshi* em uma espécie de farol, que emana uma luz forte nessa região. A densidade da luz, mais forte ou mais fraca, mais quente ou mais fria, determina a quantidade de energia utilizada. Essa imagem objetiva ajuda o ator a encontrar as microtensões corpóreas que o permitem soltar e reter a energia, ou ainda transformá-la em uma energia suave ou muito forte.

Em um terceiro momento desse exercício, as ações, sempre a partir do *koshi*, podem ficar mais complexas. Nesse ponto, geralmente, o orientador cria estímulos para que elas aconteçam, como, por exemplo, jogar objetos pela sala para que os atores os peguem, soltem e entreguem a outro ator, realizando as ações cotidianas sempre pelo *koshi*. Nessas ações complexas, deve-se buscar sempre posições de equilíbrio precário e oposições corpóreas. Esses fatos redimensionam a ação cotidiana, criando um equivalente energético extracotidiano dessas mesmas ações.

Princípios técnicos pré-expressivos trabalhados

Dilatação Corpórea
Manipulação de Energia
Oposição
Base
Olhos e Olhar
Equivalência
Variação da Fisicidade

Verde[13]

Descrição morfológica: Visa trabalhar uma vivência prática dupla – de controle de *koshi* e de oposição corpórea. Esse trabalho é realizado em parceria: um primeiro ator segura o segundo com um tecido, enlaçando-o, primeiramente, na altura do abdome e puxando-o para trás. O segundo ator tenta vencer essa força oposta, tentando andar para frente, ativando seu *koshi*. Posteriormente, o tecido é enlaçado em diferentes partes do corpo: cabeça, peito, quadris, coxas e canelas, e o mesmo processo repete-se para cada parte, separadamente.

Em um segundo momento, o ator, agora sem o tecido e a ajuda do companheiro, deve caminhar sozinho, *como se* o tecido ainda o estivesse puxando pelas diferentes partes do corpo. Depois, em um terceiro momento, o ator, assim como no trabalho do *koshi*, além de somente caminhar, começa a realizar ações simples, sempre com uma força oposta ao movimento realizado.

Essa força oposta treina a contenção de energia, da mesma forma que o princípio dos sete décimos dos atores Nô japoneses, criando uma tensão interna constante para todos os movimentos que são realizados. Cria-se, portanto, uma *in-tensão*, ou tensão interna, que poderíamos traduzir como a *intenção muscular*, primeiro princípio de qualquer nascimento de uma ação física orgânica. Convém frisar que essa *intenção interna* foi vivenciada pela musculatura de maneira prática, com a oposição real criada pelo tecido e pelo companheiro que "segurava" o movimento. Dessa forma, o ator poderá, sempre que desejar, ativar as macro e microtensões desse treinamento real, ativando sua *memória muscular* da vivência prática, criando uma intenção também real e orgânica. O ator passa a controlar a contenção de suas energias, sua manipulação e a intenção muscular, dilatando, dessa forma, sua corporeidade.

Desdobramentos: Num período mais avançado de treinamento, o trabalho do "verde" pode ser mesclado a outros, como a articulação com o verde, os impulsos com o verde, saltos e quedas com o verde, criando, sempre, a relação de oposição e contenção de energia proposta. Dentro dessa proposta, os atores do LUME desenvolveram o trabalho do "mar", que é uma variação do "verde" mesclado com o trabalho das articu-

lações. Outro desdobramento é o exercício denominado "branco". Neste, utiliza-se a mesma imagem do verde, com uma força oposta que "puxa" o ator para trás, mas no caso essa força é exercida em cada músculo, desde o mais externo até o mais interno. Essa força oposta também pode variar de intensidade, da mais suave à mais forte, fazendo com que o ator treine, na musculatura, variações de macro e microtensões e, em conseqüência, diferentes qualidades de contenção de energia.

Princípios técnicos pré-expressivos trabalhados

Dilatação Corpórea
Manipulação de Energia
Oposição
Base
Olhos e Olhar
Equivalência

Pantera

Descrição morfológica: O trabalho da "pantera" visa trabalhar uma energia mais instintiva, em que o estímulo/resposta deve ser imediato, diminuindo, dessa forma, o tempo entre estímulo/impulso/ação/reação; e também um *estado de alerta constante,* no qual, mesmo parado, sem nenhum movimento, o ator pode estar internamente ativo – em ação na imobilidade.

Neste exercício, o ator tem uma posição fixa: olhos abertos, voltados sempre para a frente, base aberta, joelhos flexionados, coluna ereta sentada sobre a bacia e braços soltos ao longo do corpo. Essa posição deixa a região do *koshi* livre e "em trabalho" constante, e todos os impulsos, ações e reações devem partir daí. Num primeiro momento, o ator treina, individualmente, maneiras diferentes de andar, correr, saltar e girar dentro dessa forma preestabelecida. Posteriormente se estabelece um jogo coletivo, no

qual todos podem atacar a qualquer momento. O ator, portanto, ao mesmo tempo em que pode atacar outro ator, também pode ser atacado por um terceiro. Isso cria um estado de alerta constante e intenso, um estado de tensão interna e de prontidão, no qual, a qualquer momento, podem ser desferidos um golpe, um salto, uma defesa. O fato de ser obrigado a olhar constantemente para a frente, sem saber o que se passa atrás de si, faz com que o estado de tensão aumente, obrigando o ator a ampliar seu campo de visão e percepção do que ocorre em volta, com o objetivo, claro e real, de defender-se. Todos esses elementos dilatam a corporeidade do ator, pois essas *in-tensões* a que ele é induzido estão além do estado cotidiano de "estar".

Uma tendência inicial e natural, nesse trabalho, é a dos atores desperdiçarem movimentos, atacando e defendendo-se a todo instante. O objetivo maior não é o ataque e defesa, mas o estado de tensão real proporcionado pelo jogo proposto. Os golpes e as reações, quando desferidos, devem ser precisos e certeiros, provenientes de um impulso também preciso, nascido do *koshi*, assim como uma pantera, que primeiro espreita, com todos os músculos em alerta, para só depois desferir seu ataque.

Desdobramentos: Uma maneira de priorizar, dentro desse trabalho, a questão de estímulo/impulso/ação/reação é fazer com que o ator trabalhe de *olhos fechados*. O orientador pode, dessa forma, jogar com estímulos inusitados, como um bastão que rola pelo chão, uma folha que roça a cara do ator, uma batida forte que ressoa de repente, apenas para citar alguns exemplos, buscando, dessa forma, uma reação imediata e corpórea a um determinado estímulo dado. Os olhos fechados aumentam o estado de alerta e a tensão interna. O estado de percepção do meio deve estar ainda mais aguçado, pois com os olhos fechados, o ator pode ser atacado por qualquer lado. Quando abrir os olhos, o ator deve manter o mesmo estado de alerta e tensão em que estava quando de olhos fechados.

Outro desdobramento, muito importante, é a *variação de fisicidade* da pantera. Os atores, depois de algum tempo de treinamento, podem realizar todo o exercício, primeiramente miniaturizando os movimentos no espaço e mantendo a mesma corporeidade e intenção muscular proporcionada pelo trabalho. Pode-se diminuir cinqüenta por cen-

to dos movimentos, depois noventa por cento, até a pantera ficar "escondida" na musculatura, com movimentos naturalistas pelo espaço, mantendo, internamente, a corporeidade dilatada.

Princípios técnicos pré-expressivos trabalhados

Dilatação Corpórea
Manipulação de Energia
Base
Olhos e Olhar
Variação da Fisicidade
Precisão
Impulsos

Posições em desequilíbrio

Descrição morfológica: Busca fazer com que o ator tenha um controle corpóreo dentro de posições extremas de desequilíbrio. Para tanto, o ator, individualmente, busca essas posições extremas, fazendo com que seu corpo encontre as compensações musculares necessárias para controlá-lo. Deve-se evitar o "tremelicar" da musculatura, as quase quedas, os desequilíbrios não controlados. Passa-se de uma posição extrema a outra, sempre tentando fazê-lo por meio de ligações orgânicas e fluidas, e de uma maneira lenta para que o corpo *acostume-se*, vagarosamente, a cada posição extrema criada pelo ator.

Percebe-se, nesse exercício, que as compensações naturais para buscar um equilíbrio dentro do desequilíbrio levam o ator, naturalmente, a oposições musculares orgânicas. Para manter-se equilibrado apenas em um pé e com a outra perna para frente, o quadril, necessariamente, tem que fazer uma compensação para trás e o tronco, então,

deverá estar necessariamente para a frente. Se, ao contrário, o quadril estiver para frente, o tronco terá que compensar para trás. Isso cria uma série de tensões musculares extracotidianas que levam a uma dilatação corpórea. Mantém-se o equilíbrio dentro de uma postura desequilibrada e dilatada. Isso, na verdade, não é nenhuma novidade, pois o próprio corpo "sabe" realizar essa compensação, inconscientemente, como forma de autopreservação. O que o ator deve fazer é incorporar e aprender *com* seu corpo essa relação "natural" entre desequilíbrio, oposição e dilatação, de modo a poder controlá-la e usá-la de maneira consciente, para ajudá-lo em seu treinamento cotidiano dos princípios pré-expressivos e fazer com que encontre o natural no artificial. É a "artificial naturalidade" de que nos fala Gordon Craig (*Máscara*, 1992, p. 9).

Princípios técnicos pré-expressivos trabalhados

Dilatação Corpórea
Desequilíbrio ou Equilíbrio Precário
Oposição
Olhos e Olhar
Precisão

Lançamentos

Descrição morfológica: Os "lançamentos", como o próprio nome diz, treinam o ator a, literalmente, lançar com o corpo algo para o espaço. Utiliza-se uma imagem: o ator está lançando fachos de luz ou energia. Essa imagem ajuda o ator a:

1) fazer com que esse fluxo de luz ou energia nasça do *koshi*, atravesse sua coluna, passe pelo braço e saia de seu corpo através dos dedos. Para tanto, todo o corpo deve estar engajado no momento do lançamento e a base estar aberta e ampliada;

2) fazer com que o ator incorpore a noção de contra-impulso. Assim como um atleta que lança um dardo ou um disco realiza um impulso contrário e natural para acumular energia, o ator também deve buscar e incorporar esse contra-impulso que, naturalmente, ocorre no momento do lançamento;
3) permitir ao ator trabalhar precisão, pois o lançamento da luz/energia deve ter destino certo e preciso, seja longe ou perto. A precisão, no lançamento, também está intimamente ligada à precisão do olhar. O ator deve lançar também com os olhos e sempre olhar precisamente para o ponto de destino da energia a ser lançada;
4) trabalhar a manipulação da quantidade e qualidade de luz/energia que está sendo lançada, ou seja, da energia utilizada.

Dessa forma, o ator pode "brincar" com os lançamentos, atirando para o espaço um facho de energia suave, outro mais forte, um facho grosso, outro muito fino, sempre de maneira precisa. Além disso, é possível utilizar todas as partes do corpo para lançar. Dessa maneira, em vez de lançar com os braços e mãos, podemos lançar com o quadril, com o ombro, com a cabeça, enfim, com todos os diferentes segmentos do corpo.

No lançamento, o ator deve buscar *se* lançar, procurando jogar para o espaço, naquele ponto preciso, um pedaço de luz de sua alma. Se isso não acontecer, o trabalho torna-se estéril e simplesmente muscular.

Desdobramentos: Existem muitos desdobramentos do trabalho de lançamentos:

1) *Lançamento com imagens.* Nessa variação, o ator pode utilizar-se de outras imagens para o lançamento. Pode lançar uma pequena pedra, uma grande rocha, uma bola de basquete, penas, um balde de água, só para dar alguns exemplos. Cada imagem determina a dinâmica e a qualidade de energia do lançamento, fazendo com que o ator descubra novas maneiras de lançar.
2) *Lançamentos com saltos.* O ator lança e, ao mesmo tempo, efetua um pequeno salto, como conseqüência de um impulso mais forte do lançamento.
3) *Lançar e puxar.* Logo depois de efetuar o lançamento, o ator puxa para si algo de fora. Essa ação de puxar pode ser entendida, exatamente, como o oposto

do lançamento. O ator, em vez de lançar, traz algo para si, que pode ser a mesma energia que acabou de ser lançada ou qualquer outro elemento ou imagem.

4) *Sats.* Como já foi dito, *sats* é a palavra com que Eugenio Barba define impulso e contra-impulso e também o estado de intenção muscular do ator. No âmbito de nosso trabalho, trabalhamos o *sats*, especificamente, como o contra-impulso de uma ação. Portanto, "trabalhar o *sats*" significa, aqui, pesquisar o contra-impulso, o contramovimento da ação de lançar, o movimento contrário que vem antes do lançamento ou mesmo de qualquer ação. Como pesquisa, pode-se omitir o contra-impulso, ou miniaturizá-lo, buscando o ponto preciso de seu início e de seu fim. Se entendermos o lançamento como ação e seu contra-impulso como outra ação diferente e mesmo independente da primeira, podemos variá-los quase ao infinito, dando, aos atores, várias possibilidades de *variação de fisicidade.* O *sats* pode ser trabalhado separadamente, independente do lançamento, utilizando, para pesquisa, qualquer outra ação, cotidiana ou dilatada.
5) *Variação de fisicidade.* Os lançamentos e seus contra-impulsos podem ser variados em sua fisicidade, diminuindo-os e ampliando-os em porcentagens maiores ou menores, e mesmo escondendo-os, fazendo com que sejam lançados apenas pelos olhos. Uma possibilidade interessante é diminuir o contra-impulso e deixar o lançamento normal, ou deixar o contra-impulso interno e diminuir o lançamento, ou vice-versa. Como foi dito, as possibilidades são riquíssimas.
6) *Lançamentos non-stop.* Busca mesclar, dinamicamente, os lançamentos e todas as suas variantes, sem parada. Funciona como um "energético" de lançamentos, uma vez que o ator deve responder às diversas propostas do trabalho de maneira orgânica, buscando uma auto-superação dentro do exercício. Quando consegue a auto-superação, geralmente descobre novas dinâmicas e qualidades de energias para o lançamento.

Princípios técnicos pré-expressivos trabalhados

Dilatação Corpórea
Manipulação de Energia
Oposição
Base
Olhos e Olhar
Variação da Fisicidade
Precisão
Impulsos

Dança dos ventos[14]

Descrição morfológica: A "dança dos ventos" consiste, como o próprio nome sugere, numa espécie de dança que obedece a um ritmo ternário, harmonizado com a respiração. A expiração deve coincidir com o tempo mais forte do ritmo e a inspiração é realizada nos dois próximos tempos. Essa sincronia entre respiração/ritmo também deve estar harmonizada com a relação peso/leveza. O ator deve afundar sua base, no sentido de *enraizar* no chão, ao mesmo tempo em que expira no tempo mais forte do ritmo ternário e, posteriormente, empurrando a raiz, deve saltar, como numa espécie de vôo, nos dois próximos tempos do ritmo. Esse vôo será mais leve quanto maior for o enraizamento, pois maior será a força da raiz para empurrar o chão. Todo o resto do corpo deve estar engajado e os braços e a coluna devem realizar desenhos harmônicos no espaço. Assim temos a seguinte relação esquemática formal dentro da "dança dos ventos":

Ritmo Ternário	Um (tempo forte)	Dois	Três
Respiração	Expira	Inspira	Inspira
Raiz/Vôo	Enraíza	Voa	Voa

Originalmente, o ritmo ternário era marcado com pedras por uma parte dos atores enquanto a outra parte dançava. Hoje, o ritmo marcado com pedra é utilizado esporadicamente.

Esse trabalho, como se vê, é completamente formalizado, e é justamente nessa formalização que se encontra sua riqueza. Ele trabalha com a busca de fluidez de energia dentro de regras muito bem específicas, funcionando como uma espécie de energético sobre "trilhos". O ator, aqui, tem o mesmo objetivo de dinamizar suas energias, mas agora, dentro de uma espécie de amarra e de um cerco formal. Isso faz com que o ator treine a busca de sua organicidade, mesmo aprisionado dentro das regras fixas.

Outra questão importante levantada pela "dança dos ventos" é que ela sugere um redimensionamento da própria função da respiração. Normalmente, a expiração é utilizada como relaxamento e esvaziamento de energia. A "dança dos ventos" propõe para a expiração uma função oposta: uma espécie de auto-renovação energética, "pegar" a energia para novamente poder voar, completando um ciclo. "Desta maneira, uma cadeia entre o final da respiração e o início do movimento, produz a continuidade da energia através de uma auto-renovação" (Burnier, 1994, p. 158).

Dentro dessa regra simples e formal, o ator tem liberdade para criar desdobramentos da própria dança, uma espécie de "dança dos ventos" *pessoal,* sendo possível dar passos maiores e menores, dançar suavemente, dançar com uma energia forte, dançar pequeno, e assim realizando toda a *variação de fisicidade* possível. Pode-se, também, criar ações de girar, saltar, lançar, atacar e defender, ou qualquer outra, desde que se respeite os elementos e regras colocados acima.

Uma outra possibilidade, muito rica, é que ela pode ser mesclada com todos os outros trabalhos e exercícios até o momento propostos. Assim, podemos unir os traba-

lhos "lançamentos" e "dança dos ventos", incluir o "*koshi*" e trabalhar os "elementos plásticos" e os "impulsos" enquanto se dança.

Convém dizer que a "dança dos ventos" trabalha, também, uma energia de grupo, com todos os atores sincronizados no mesmo ritmo e na mesma respiração.

Desdobramentos

1) *Paradas.* As paradas ou *stops* buscam, da mesma forma que o energético, um corte momentâneo no movimento externo, mantendo a mesma intensidade da dança internamente. Primeiramente, o ator deve parar apenas um tempo, buscando posições em desequilíbrio e de oposições musculares, mantendo a vida da dança dentro delas. Um lançamento realizado durante o trabalho também pode ser usado para a parada. O ator deve voltar, posteriormente, ao mesmo ritmo do grupo até a sua próxima parada.

   Num estágio mais avançado, o ator pode realizar paradas mais longas, preenchendo-as com ações que são trocadas no tempo forte de cada compasso. Pode também, dentro dessas paradas longas, mantendo a dança internamente, realizar os trabalhos "mar", "branco", "verde" ou "articulações", todos descritos acima, para, posteriormente, voltar à dança normal, junto com os outros atores.
2) *Dança escondida.* Uma variação de fisicidade especial. O ator esconde a dança internamente, como nas paradas, e realiza ações simples como andar, correr, pegar objetos, ou mesmo ações mais abstratas, por meio de imagens, mantendo todos os princípios da "dança dos ventos", como respiração e ritmo, vivos internamente. Isso proporciona uma vivência de contenção e manipulação da fluidez da energia gerada pela dança.
3) *Dança dos ventos com relação.* Todos os trabalhos da dança podem ser realizados em relação com o parceiro, num diálogo pergunta/resposta, ação/reação.
4) *Baile grego.* É uma parada conjunta de todos os atores. Divide-se a dança em quatro compassos. Os atores sincronizam o *stop* sempre no quarto compasso. No momento da parada, cada ator deve experimentar figuras diferentes em oposição. Amplia a energia conjunta.

Princípios técnicos pré-expressivos trabalhados

Dilatação Corpórea
Manipulação de Energia
Desequilíbrio ou Equilíbrio Precário
Oposição
Base
Olhos e Olhar
Variação da Fisicidade
Precisão
Impulsos

Samurai

Descrição morfológica: Trabalha a energia do guerreiro. Possui uma posição-base e três passos de deslocamento espacial. A posição básica consiste em estar com a base aberta, joelhos flexionados apontando para fora, coluna ereta apoiada na bacia. Os braços, ou estão livres, ou seguram um bastão, que posteriormente servirá para ações de ataques e defesas. A partir dessa posição básica, o samurai desloca-se pelo espaço utilizando três passos formalizados:

Passo 1: A perna, a partir dos dedos dos pés, realiza um giro em frente ao corpo, ou seja, se a perna esquerda se desloca, ela realizará o giro pela direita e abrirá a base com essa perna ligeiramente no alto e para frente. O joelho continua flexionado. Terminado o giro, o corpo "cai" sobre a perna, como um bloco, a outra perna começa seu movimento, repetindo-se o ciclo, ocasionando um deslocamento frontal.

Passo 2: A base fecha-se e todo o corpo gira ao redor de seu eixo como um bloco, 180 graus. Imediatamente, a base volta a se abrir, realizando, dessa forma, um deslocamento lateral.

Passo 3: O joelho ergue-se até a altura do peito, lateralmente. O corpo, novamente como um bloco, "cai" sobre a perna, fazendo com que a perna oposta fique esticada. A partir dela repete-se todo o processo.

Para os três passos, é importante estar atento, primeiramente, para que não haja uma variação vertical da altura. O ator deve deslocar-se como se um "teto de concreto" estivesse colado à sua cabeça, impedindo que ela suba. Outro fator importantíssimo é a questão da precisão. O samurai é um bloco, uma montanha que se desloca. Qualquer eco muscular, imprecisão ou oscilação, principalmente quando o corpo cai sobre a perna, faz com que o samurai perca a força.

O Samurai trabalha, principalmente, com a questão da força, do bloco e da energia *ânimus* que nos descreve Barba, conseguida por meio da precisão e do estar centrado, o estar *em si*. O mais importante é:

> [...] aprender a dominar o peso e saber utilizá-lo. Para isso, o ator deve isolar e manter, todo o tempo, o centro no eixo, formado pela base da coluna vertebral e a pélvis; aí reside o centro nevrálgico de onde ele deve controlar o seu peso. Manter esse centro é o que dá à figura do samurai essa imponência tão característica, essa espécie de concentração, que é o segredo de toda sua força. O samurai não é como o boxeador ou o lutador de sumô; é alguém que está concentrado em si mesmo. Uma vez isolado o centro e controlado o peso, o ator deve tentar utilizar o olhar para definir com precisão a direção no espaço e reforçar, assim, sua presença cênica (Burnier, 1994, p. 155).

Dominados esses elementos, o ator pode realizar todas as variantes possíveis, mesclando os passos, deslocando-se pelo espaço e codificando outras ações, agora mais pessoais, como maneiras de girar, abaixar, sentar, pular, subir, atacar e defender, sempre respeitando o bloco, o eixo central, o controle do peso, o olhar e a precisão que o caracterizam; criando, dessa forma, um samurai *pessoal* dentro de suas regras. Posteriormente, essas ações podem ser sistematizadas em uma seqüência orgânica para o ator,

podendo-se acrescentar, livremente, outros elementos como voz, canções, sons, variação de fisicidade, entre outros.

Desdobramentos: Utilizando os passos e as ações codificadas, os atores podem "lutar" com os seus respectivos samurais. O objetivo aqui não é, de forma alguma, verificar o melhor ou o pior samurai, o mais centrado e o mais agressivo, mas criar uma relação real entre os atores. Essa relação, quando orgânica, trabalha o estado de alerta constante, a percepção espacial dilatada, como no trabalho da *pantera* descrito acima, pois aqui, ao mesmo tempo em que um samurai pode atacar, pode também ser atacado, criando um real estado de alerta.

Princípios técnicos pré-expressivos trabalhados

Dilatação Corpórea
Manipulação de Energia
Base
Olhos e Olhar
Variação da Fisicidade
Precisão
Impulsos

Gueixa

Descrição morfológica: A gueixa trabalha a energia oposta à do samurai, a energia *ânima*. Ao contrário do samurai, não possui nenhuma regra formal. O ator, nesse trabalho, está livre para criar sua própria gueixa, partindo somente da imagem que a figura mítica de uma gueixa possa sugerir. Deve, principalmente, pesquisar em seu corpo a fluidez de uma energia muito suave. À medida que for encontrando ações dentro desse parâmetro, o ator pode fixá-las, formando um vocabulário de uma gueixa pessoal.

Por ser um trabalho aparentemente abstrato, corre-se algum risco de estereotipização e estilização. Para que isso não ocorra, as ações dos braços e das mãos devem, sempre, estar conectados com a coluna vertebral e com o *koshi*. Deve-se utilizar imagens precisas como "caminhar por um bosque de flores", ou "lavar o rosto no riacho", por exemplo. Essas imagens auxiliarão o ator a encontrar uma organicidade dentro das ações pesquisadas. Buscar um olhar, que lance suavidade e delicadeza, também auxilia o ator nessa empreitada.

Ao contrário do samurai, que trabalha em bloco e com o peso, a gueixa trabalha a manipulação e a dinamização da energia por meio da segmentação do corpo. Cada parte, separada, deve refletir, precisamente, a energia da gueixa, tornando-a completamente tridimensional. O ator deve pesquisar cada parte do corpo e descobrir, em cada uma delas, a forma expressiva, viva e precisa de sua gueixa.

Desdobramentos: Pode-se trabalhar todas as variações de fisicidade no todo ou nas partes segmentadas.

Princípios técnicos pré-expressivos trabalhados

Dilatação Corpórea
Manipulação de Energia
Oposição
Base
Olhos e Olhar
Equivalência
Variação da Fisicidade
Precisão
Impulsos

Fora do equilíbrio

Descrição morfológica: A idéia inicial do "fora do equilíbrio" é trabalhar com a transformação do peso em energia. Para que isso seja possível, utiliza-se a ajuda da gravidade. O ator, como uma linha e um bloco, coloca o seu peso para frente, para trás, para o lado ou diagonais (frente e trás) e deixa-se cair. No exato momento em que vai perder totalmente o equilíbrio e cair realmente, realiza um movimento rápido e preciso, cortando bruscamente a inércia da ação que estava se desenrolando, e paralisa a queda. Nesse estado-limite, em que a energia está contida e todo seu corpo engajado, evitando a queda, ele redireciona essa energia, lançando-a para o espaço ou realizando outras ações físicas. Temos, portanto, três momentos distintos e precisos neste trabalho:

1) *Colocar-se em estado de equilíbrio precário.* Isso já implica a coragem do ator de abandonar-se à própria sorte, colocando-se em situação real de risco. Implica também ter coragem de deixar-se ir até o limite, até o "fio" que separa a queda da salvação. Esse momento, trabalha um estado de "deixar-se ir"; a passividade do abandonar-se.
2) *Parar a queda.* Implica precisão e rapidez de movimentos. O ponto principal do corpo que deve fazer o ator, realmente, parar de maneira precisa é o seu *koshi* e toda a região abdominal. Depois de um certo período de treinamento, é fisicamente perceptível que quase toda a energia acumulada está contida nessa região, guardada por macro e microtensões externas e internas.
3) *A passagem.* Implica a transformação real e a aprendizagem do redirecionamento e redimensionamento da energia contida e acumulada na queda. Aqui, pode-se realizar toda e qualquer ação. No princípio do trabalho, usamos o lançamento como meio de transformar rapidamente essa energia. Depois de algum tempo de treinamento, quando estamos mais familiarizados com essa contenção, podemos realizar com ela outras ações, como por exemplo, uma *dança.*

Desdobramentos:

1) *Desequilíbrio por impulsos.* Pode-se iniciar a situação de risco de queda com pequenos impulsos, que, levados ao limite, colocam o ator em situação de desequilíbrio. Esses impulsos podem advir do quadril, peito, joelho e cabeça e ter qualquer direção no espaço. Assim, podemos "cair" para trás por um impulso do quadril ou "cair" para o lado com um impulso da cabeça.
2) *Variação de fisicidade.* A variação de fisicidade no "fora do equilíbrio" é riquíssima. Podemos, simplesmente, omitir uma das três partes, como por exemplo, *ligar* a energia contida da queda sem realizar a ação real de cair, ativando, para isso, nossa memória muscular da queda, ou realizar a passagem internamente. Na verdade, durante o treinamento, o ator poderá ir diminuindo paulatinamente o trabalho, até realizar todo o "fora do equilíbrio" escondido na sua musculatura. Quando atinge esse estágio, tem todas as informações corpóreas do trabalho e pode, a partir daí, *brincar* com as variações possíveis de fisicidade. Convém frisar, mais uma vez, que a *variação de fisicidade* perde todo e qualquer sentido quando se perde o "coração" e a corporeidade da ação, quando miniaturizada ou ampliada no espaço/tempo.

Princípios técnicos pré-expressivos trabalhados

Dilatação Corpórea
Manipulação de Energia
Desequilíbrio ou Equilíbrio Precário
Base
Olhos e Olhar
Variação da Fisicidade
Precisão
Impulsos

Treinamento vocal

Como já colocado em nota, devemos entender a voz como ação física. Dessa forma, poderemos aplicar todos os elementos constitutivos desta na ação vocal. Isso significa falar em *impulso, intenção, élan, energia, organicidade* e *precisão* da voz. Talvez a única diferença esteja no conceito de "movimento". O movimento da ação física subentende um corpo concreto, desenhando no tempo/espaço. A voz não possui esse corpo concreto, mesmo assim podemos falar de uma *musculatura* da voz que imprime, no espaço, uma vibração, com uma *intensidade* e uma *espacialidade.*

> A ação vocal, como o próprio texto diz, é a ação da voz como um prolongamento do corpo, da mesma maneira como Decroux considerava os braços prolongamentos da coluna vertebral, a voz seria como um "braço do corpo". Assim, este "braço" pode pegar um objeto e trazê-lo para si ou empurrá-lo para longe, acarinhar ou agredir o espaço ou uma outra pessoa, afirmar ou hesitar [...] uma ação vocal é a ação que a voz faz no espaço e no tempo (Burnier, 1994, pp. 77 e 138).

Pensando dessa maneira, todas as afirmações feitas até o momento, no que tange às ações físicas, podem e devem ser aplicadas às ações vocais. O ator deve, também, buscar, pesquisar e descobrir as potencialidades da sua própria voz, eliminando todos os bloqueios que não permitam sua projeção e sua vibração no tempo/espaço. Se, no cotidiano, a voz vibra na garganta, então o extracotidiano da voz é "tirá-la" da garganta, devendo o ator encontrar outros *focos vibratórios* em seu corpo, treinando uma maneira *equivalente* de utilizá-la em cena. Sobre isso versa Grotowski:

> Atenção especial deve ser prestada ao poder de emissão da voz, de modo que o espectador não apenas escute a voz do ator perfeitamente, mas seja penetrado por ela, como se fosse estereofônica. O espectador deve ser envolvido pela voz do ator, como se ela viesse de todos os lados, e não apenas de onde o ator está. As diversas paredes devem falar com a voz do ator. Esta preocupação com o poder

> de emissão da voz é profundamente necessária, a fim de evitar problemas vocais que possam se tornar sérios. O ator deve explorar sua voz para produzir sons e entonações que o espectador seja incapaz de reproduzir ou imitar (1987, p. 120).

Outra questão importante é que a voz nunca estará desvinculada do corpo. Somente se encontrarão outros focos vibratórios da voz, se o corpo, como um todo, estiver engajado no momento do trabalho de busca. Apesar de o LUME propor um treinamento específico para a voz, sabemos que o mesmo impulso que pode engendrar uma ação física, pode também engendrar uma ação vocal, ou uma ação física/vocal. Podemos afirmar, inclusive, que a *voz também é corpo.*

Portanto, o corpo passa a ser a base para qualquer trabalho vocal. Como seu centro muscular e orgânico é a região do *koshi*, a voz também deve nascer daí. No LUME o *corpo da voz* está na força/impulso que se origina no abdome. Claro que a respiração também é fator fundamental. Grotowski até nos fala de uma respiração total, que engloba a respiração abdominal, torácica e intercostal, como elemento fundamental da voz. No LUME, na verdade, cada ator deve encontrar sua respiração individual, desde que esta o auxilie no controle do impulso vocal, a partir do centro orgânico do corpo: seu *koshi.* Assim, todos os exercícios propostos buscam tirar a voz da garganta, encontrar o impulso vocal a partir do abdome, para, dessa forma, encontrar outros pontos vibratórios e de ressonância do corpo. Podemos afirmar que esses dois princípios, o *impulso vocal abdominal* e os *pontos vibratórios* são os princípios que formam uma espécie de pré-expressividade vocal. Encontrando esse impulso e alguns pontos de vibração, o ator terá condições objetivas e operativas de poder codificar as *matrizes vocais* que aparecem, organicamente, no seu treinamento cotidiano de aprofundamento e busca de suas energias potenciais, no trabalho com a mímesis corpórea e também no trabalho com objetos.[15]

Antes de adentrarmos na descrição dos exercícios vocais, convém dizer que não existe uma maneira prática, nesse treinamento, de o orientador dizer: "faça assim!" ou "faça deste jeito!" O ator, assim como no treinamento técnico, deve buscar imitar o orientador, encontrando sua voz e descobrindo as propostas dos exercícios por tentati-

va e erro. É um trabalho longo e difícil, que demanda muita disponibilidade, disciplina, paciência e treino.

Passemos, então, a descrever e analisar esses trabalhos e exercícios de treinamento vocal propostos pelo LUME.

Vibração

Busca a ampliação da capacidade vocal por meio de uma maior vibração no corpo como um todo, tendo como base o impulso da voz a partir do abdome. O ator, geralmente, inicia esse trabalho agachado no chão, de frente. Depois que encontra uma vibração maior, tenta subir até ficar em pé. Caso, nessa subida, a voz volte para a garganta, o ator recomeça o trabalho a partir do chão, buscando, novamente, a vibração perdida. Quando consegue ficar em pé, pode realizar ações físicas mantendo essa vibração vocal e até mesmo cantar com ela.

Imagens

O ator busca realizar, através de um colorido das ações vocais, a substancialização de imagens precisas e definidas, como *um vulcão em erupção com a lava esparramando-se e a neve caindo.* Essas imagens permitem ao ator trabalhar seus dois pólos vibratórios opostos: um muito grave, localizado na região do estômago e do peito, inspirado na imagem do vulcão, e outro muito agudo, localizado na região da cabeça, no caso da neve.

Cada ator deve descobrir sua própria voz de neve e voz de vulcão, e posteriormente criar ritmos com a voz dessas duas imagens, impulsionando esse ritmo a partir do abdome.

Voz balão

Busca trabalhar a questão da potência vocal por meio de uma vibração total do corpo. Utiliza-se uma outra imagem, a do balão. O "fogo" que irá aquecer esse balão,

para fazê-lo subir, está localizado na região do *koshi*. Portanto, o ator começa a aquecer esse fogo com a voz, a partir dessa região e, vagarosamente, inicia a subida, ao mesmo tempo em que vai subindo a potência de emissão de sua voz e também a altura da nota, buscando pontos de vibração mais alto, porém nunca perdendo contato com seu "fogo", que é o ponto inicial, e a região do *koshi*. O balão/voz sobe até o limite e, também vagarosamente, começa a descer até o ponto inicial.

Pontos vibratórios ou ressonadores

O LUME trabalha com o mesmo conceito proposto por Grotowski de ressonadores ou pontos de vibração vocal. Nas palavras do diretor do Teatro Laboratório: "A grande aventura de nossa pesquisa foi a descoberta dos ressonadores; talvez a palavra 'vibrador' seja mais exata porque, do ponto de vista da precisão científica, não são exatamente ressonadores" (1971, p. 14).

Os vibradores, ou pontos vibratórios, são lugares precisos, localizados em pontos específicos do corpo, onde a voz pode *vibrar* de uma maneira orgânica e extracotidiana. É como pesquisar diferentes *caixas de ressonância* no corpo. O ator deve buscar esses diferentes pontos de vibração em seu corpo, engajando-o numa ação corpórea e vibratória total:

> Quando eu mesmo procurei diferentes tipos de vibradores, encontrei em mim vinte e quatro vibradores diferentes, e para cada vibrador, há, ao mesmo tempo, a vibração de todo o corpo mais as vibrações no ponto central da vibração: a vibração máxima está onde está o vibrador: seu ponto de aplicação onde se coloca em movimento o vibrador. Mas, para falar a verdade, todo o corpo deve ser um grande vibrador. O ator engajado numa ação, de maneira total, sem pensar sobre ela, é um grande vibrador (Grotowski, 1971, p. 17).

O LUME trabalha com dez vibradores principais, que devem ser o primeiro objeto de pesquisa do ator:

- **Normal**: busca-se uma vibração ampliada da voz normal e cotidiana do ator. Está intimamente relacionado com o trabalho de vibração explanado acima.
- **Estômago**: busca-se um ponto de vibração na altura do estômago.
- **Peito**: o mesmo, na altura do peito.
- **Garganta**: poderia se chamar também "voz de palato", pois busca uma vibração orgânica nesse mesmo ponto.
- **Nariz**: busca a vibração de um ponto localizado entre os olhos.
- **Testa**: busca-se a vibração localizada na testa.
- **Cabeça**: um ponto localizado no alto da cabeça, como se uma boca "falasse para as estrelas".
- **Nuca**: o ponto desse vibrador está localizado na parte de trás da cabeça, muito próximo à nuca.
- **Occipital**: um ponto de vibração muito agudo, localizado na parte de trás, na base entre a cabeça e o pescoço.

Além desses, trabalha com o *sussurro*, quando se busca a vibração e a ampliação da expiração e do ar utilizado para sussurrar, aumentando sua potência; e também o que chamamos de "vibração total", quando se busca vibrar todos os pontos ao mesmo tempo.

O trabalho inicia-se com a escolha de um texto qualquer que permita ao ator, simplesmente, repeti-lo mecanicamente, sem pensar nele. Portanto, deve ser um texto muito bem decorado e fluido, para que o ator não precise fazer qualquer esforço mental para dizê-lo. A partir do texto, sem interpretá-lo e esquecendo todo seu caráter semântico, o ator tenta descobrir, um a um, todos os vibradores.

Depois de um período inicial de treinamento, buscando os vibradores individualmente, o ator pode começar a treinar a passagem e a troca rápida de um vibrador a outro, de maneira aleatória. Um bom exercício é trocar de vibrador a cada expiração. Esse trabalho também pode ser realizado em conjunto, com um líder indicando os pontos de vibração e os outros atores acompanhando-o. Como treinamento, pode-se também buscar cantar com os ressonadores.

Ação vocal

Utilizando os vibradores e todos os trabalhos anteriores, o ator pode "esculpir" sua voz, realizando com ela trabalhos objetivos como "empinar uma pipa", "pintar um quadro' ou "esculpir uma pedra". Esse trabalho proporciona o controle e o domínio de todas as faculdades vocais trabalhadas até então, além de permitir o uso objetivo da voz, tornando-a mais orgânica.

Seqüências

O ator, até o momento, dentro do LUME, já tem uma gama de trabalho pré-expressivo considerável. Possui elementos do treinamento técnico, elementos do treinamento vocal, além do treinamento energético.

O treinamento energético deve ser realizado em períodos determinados, e como é um trabalho específico, que busca o contato das energias-potência e também pelo esgotamento físico proporcionado aos atores, não é aconselhável que o tempo de trabalho cotidiano desse treinamento seja dividido com outros elementos mais técnicos.

Os princípios pré-expressivos apresentados até o momento precisam de muita dedicação e muito tempo de trabalho cotidiano para ser in-corporificados. Dessa forma, os exercícios propostos devem ser trabalhados, dentro do âmbito técnico, durante um longo período de tempo, com muitas horas diárias de treinamento. Mesmo assim, é praticamente impossível passar por todos os trabalhos técnicos durante o mesmo dia. Isso não seria saudável nem útil. O corpo deve ter um aprendizado específico para incorporar alguns elementos, que devem ser, cada um a seu tempo, priorizados.

Por esse motivo, o LUME cria seqüências específicas de trabalho técnico, sendo alguns elementos priorizados, até que o corpo possa tomar um mínimo de contato técnico/orgânico. Posteriormente, muda-se a seqüência do trabalho e outros elementos são priorizados. Isso também serve como fator não cristalizador do próprio treinamento. Uma mesma seqüência fixa, durante um longo período de tempo, pode fazer com

que o ator mecanize essa mesma seqüência, afastando qualquer possibilidade de contato orgânico entre a técnica e a sua pessoa.

Depois do período do energético, cujo orientador foi Ricardo Puccetti, o trabalho técnico/vocal foi iniciado por Carlos Roberto Simioni. A prioridade inicial foram os exercícios de base e oposição, que são os elementos mais fundamentais. Assim, os atores iniciavam o trabalho com raiz e seus desdobramentos, *koshi*, posições em desequilíbrio, dança dos ventos e samurai, distribuídos numa seqüência:

- Aquecimento
- Pistão e rolamento
- Raiz e desdobramentos
- Saltos com paradas
- Verde
- *Koshi*
- Articulação
- Lançamentos
- Posições em desequilíbrio
- Samurai
- Dança dos ventos
- Intervalo de 10 minutos
- Vibração
- Ressonadores

Essa seqüência era realizada em quatro horas de trabalho sem interrupção, a não ser no intervalo. Depois do período inicial de aprendizagem, em que o orientador é um pouco mais ativo, os atores passam a memorizar a seqüência. A partir de então, eles próprios conduzem o trabalho, tendo como referência a seqüência proposta pelo orientador e também a figura do líder.

O líder é sempre um dos atores participantes do treinamento e cuja função é trocada diariamente; ou seja, a cada dia de trabalho é designado um líder diferente. Sua

função não é criar a seqüência, pois ela já existe, mas é conduzir os atores através dela, propondo os momentos de mudança do exercício e tentando controlar o tempo sem relógio, mas em nível perceptivo. Isso se dá sem o uso da comunicação verbal. Os outros atores seguem o líder pela observação e todos devem buscar passar de um elemento de trabalho a outro sem quebra, mantendo o "fio" orgânico que os acompanha desde o início do treinamento.

Os outros atores não precisam seguir rigorosamente o líder, que deve ser apenas um ponto de referência para eles. O ator deve estar livre para continuar em um trabalho específico, caso considere importante e esteja descobrindo algo novo, mesmo que o líder proponha outra coisa.

Depois de um período de aprendizagem, como cada ator é responsável por encontrar as ligações orgânicas próprias e individuais dos trabalhos técnicos que estão sendo desenvolvidos, a figura do orientador deixa de ser tão fundamental. O orientador pode até mesmo estar ausente, desde que, sem ele, o ator consiga realizar sua seqüência técnica de maneira orgânica, buscando sempre a auto-superação dentro do trabalho.

Mais tarde, o trabalho começa, cada vez mais, a individualizar-se. Cabe, então, a cada ator, realizar a sua seqüência pessoal de treinamento cotidiano, priorizando os elementos técnicos que ele, como ator, mais necessita e tem maior dificuldade. Dessa forma, o ator passa a ter independência, não somente em sua arte, mas também no seu cotidiano de trabalho.

Geralmente, terminamos o treinamento com uma ou mais músicas, cantadas em conjunto por todos os atores.

• • •

Esperamos ter conseguido mostrar, ao longo deste capítulo, o trabalho de base e pré-expressivo proposto pelo LUME, por meio de seus atores-pesquisadores. Convém dizer, e repetir, que o LUME busca sempre aprimorar e pesquisar novas variações desses exercícios e trabalhos, tentando encontrar novos caminhos e novas perspectivas para se

chegar aos princípios pré-expressivos e extracotidianos de representação, aqui discutidos. Portanto, não devemos tomar essa proposta como uma "receita" formalizada e fixa de formação do ator e construção de uma técnica pessoal.

Eles são, emprestando a expressão de Eugenio Barba, apenas "bons conselhos" e ferramentas úteis que foram testadas, aprimoradas e vivenciadas nos corpos dos atores do LUME, e somente estão descritas aqui depois de verificada a sua funcionalidade prática por esses mesmos atores, após anos de trabalho. Hoje, os atores têm uma gama muito maior de exercícios e desdobramentos de trabalhos que os acima expostos. Podemos citar, como exemplo, todos os exercícios propostos pelos vários intercâmbios com as atrizes dançarinas de Butô, Natsu Nakajima e Anzu Furukawa. Esses trabalhos não estão citados e analisados aqui, pois sua eficácia prática ainda não foi testada à exaustão e, portanto, não podemos afirmar sua funcionalidade. Não se pode analisar profundamente um trabalho e passá-lo para outros atores sem antes experimentar sua funcionalidade em nosso próprio corpo. Isso seria, no mínimo, uma grande mentira. E também não significa, em hipótese alguma, que sejam os melhores exercícios para os fins propostos. Podem existir outros, talvez até mais funcionais, mas desconhecidos dos atores do LUME, conseqüentemente, não listados aqui.

Essa, portanto, é a maneira particular de o LUME buscar e pesquisar uma formação de ator, dentro de uma preparação técnica e energética pré-expressiva. É uma proposta, um "bom conselho" que pode ou não ser seguido, ou mesmo seguido parcialmente. O mais importante é o ator, como entidade artística autônoma, descobrir-se em seu trabalho, pesquisando, individualmente, os caminhos para se chegar ao foco entre a técnica e a vida, descobrindo uma maneira própria de doar-se plena e organicamente.

Notas

1 A "energia cotidiana em sala de trabalho", nesse caso, é a busca das relações extracotidianas. Assim, o cotidiano do ator passa a ser a busca extracotidiana.

2 Em conversas sobre o trabalho com os atores (incluindo-me), Luís Otávio Burnier sempre usava esse jogo de palavras para definir expressão. Não encontrei essa definição em sua tese de doutorado.

3 Ana Cristina Colla. "Diário de trabalho", 1993.

4 Esse é o apelido por que tratamos o ator Ricardo Puccetti, dentro do LUME.

5 Primeiras anotações, posteriores ao primeiro período de treinamento energético, realizado no início de 1993. Essas anotações são de 1994. Mimeo.

6 Raquel Scotti Hirson é atriz do LUME até hoje.

7 Renato Ferracini. "Diário de trabalho". Mimeo, 1993.

8 Imagem utilizada por Luís Otávio Burnier para definir o energético, em conversa com os atores depois de uma sessão desse treinamento.

9 Conversa final de Luís Otávio Burnier com os atores após uma sessão de treinamento energético, 1993. Diário de trabalho de Ana Cristina Colla.

10 Barba, E. e Savarese, N., *A arte secreta do ator,* p. 35, passim.

11 Grifo meu.

12 Grotowski refere-se aqui à técnica cotidiana de caminhar.

13 Esse exercício foi criado, originalmente, pelos atores do Odin Teatret, Dinamarca, que utilizavam um tecido verde para realizar o trabalho. Daí o nome.

14 Os trabalhos "dança dos ventos", "samurai", "gueixa" e "fora do equilíbrio", que serão abordados a seguir, foram trazidos para o LUME pelo ator-pesquisador Carlos Roberto Simioni, que participou, sob a coordenação da atriz Iben Nagel Rasmussen, atriz do Odin Teatret, de um grupo internacional

de pesquisa sobre as diferentes técnicas do ator, o chamado "Vindenes Bro" (*Ponte dos Ventos*). Os trabalhos "gueixa", "samurai" e "fora do equilíbrio" fazem parte do treino pessoal de Iben. Por outro lado, "dança dos ventos" foi criado pelos atores participantes desse grupo. A maioria dos desdobramentos colocados são aprofundamentos realizados pelos atores-pesquisadores do LUME dentro da proposta inicial trazida por Carlos Roberto Simioni.

15 Os trabalhos de mímesis corpórea e o trabalho com objetos serão analisados no próximo capítulo.

A ponte da pré-expressividade à expressividade

A árvore só é viva porque a terra também é viva!
Seu Ribeiro – caboclo de Minas Gerais

Contando com um embasamento pré-expressivo, o ator pode começar a buscar trabalhos que funcionem como uma espécie de *ponte* para a aplicação expressiva desses elementos.

Para tanto, devemos sempre partir do pressuposto de que a célula-mater expressiva do ator é a ação física orgânica (denominada no LUME como "matriz"). Com uma pequena base pré-expressiva, o ator pode dar início a uma coleta de seu vocabulário individual de matrizes que servirão como base para uma possível aplicação cênica. Digo "possível" porque esses trabalhos de ponte não servem, somente, como coleta de matrizes orgânicas para aplicação cênica. Eles não visam, necessariamente, um resultado, mas também oferecem ao ator outras formas de relacionar-se com o espaço/tempo, possibilidades de manipulação de outras qualidades de energia e um treinamento constante para atingir a organicidade e o elo entre a ação e a pessoa do ator. Isso faz com que esses trabalhos funcionem como treinamentos específicos, com o objetivo de um aprofundamento ainda maior na preparação do ator, especializando-o ainda mais em sua técnica e também na busca de sua organicidade e vida.

Seguem, abaixo, algumas propostas, do LUME, de trabalhos que possibilitam a coleta e catalogação de matrizes a partir do universo corpóreo do ator.

Imagens de animais

Para substancializar o trabalho, a partir de imagens de animais, proposto pelo LUME, tomo a liberdade de começar citando um trabalho proposto por Stanislavski, citado por Barba:

> Dois mercadores concorrentes, que se detestam, estão sentados numa reunião e tomam chá na mesma mesa trocando gentilezas. Para fazer emergir o duplo sabor do seu comportamento, Stanislavski pede aos dois atores que improvisem uma luta entre dois escorpiões. Recorda-lhes que esses animais atacam e matam com a cauda. O impulso contra o adversário deve partir da extremidade da espinha dorsal. Os atores improvisam uma luta sem tréguas, caminhando, sentando, subindo nas cadeiras. A cena perde qualquer conotação realista. Não são mais dois mercadores, mas dois atores-escorpião. Continuamente alerta, comportam-se como se ignorassem um ao outro. Inesperadamente suas caudas atacam. Esta ampla e variada improvisação é fixada e começa então o paciente trabalho de miniaturizar cada frase: olhar, rotação do tronco, passos cautelosos ou indiferentes, fintas, golpes, defesas... das caudas. Ao final existe uma cena na qual se pode acreditar; dois mercadores, que concorrem impiedosamente e se detestam, sentam-se na mesma mesa tomando chá e trocando gentilezas. O ritmo deles – servir o chá, mexer o açúcar, oferecer bolinhos, levar a xícara aos lábios, sorrir, assentir, dialogar – é articulado extremamente segundo cada fase e intensidade – agora retida – da luta mortal dos dois monstruosos escorpiões que invadiram a cena (1994, p. 81).

Essa passagem deixa ainda mais clara a posição de Stanislavski em suas pesquisas sobre as ações físicas. Na construção dessa cena, não foi utilizado nenhum "se mágico" ou qualquer tipo de "memória emotiva" de seu "método clássico". Ele simplesmente

constrói a cena com a *variação de fisicidade* das ações físicas dos atores, coletadas a partir de uma improvisação que se utiliza da imagem de um animal, no caso, o escorpião.

Convém salientar a perspicácia de Stanislavski em escolher, justamente, um animal cujas ações se iniciassem na base da coluna. Stanislavski, assim, junta-se a Grotowski e Decroux que afirmam que a ação física tem um de seus epicentros orgânicos nesse mesmo ponto.

O LUME, em seu trabalho com animais, utiliza-se do mesmo princípio, mas não à maneira de Stanislavski.

O trabalho com animais, no LUME, busca o contato com uma energia instintiva que expande a percepção do ator a ponto de ação e reação serem quase simultâneas. Assim como no treinamento energético, busca-se uma forma de diminuir o espaço entre impulso e ação, mas por um outro viés. Outro fator importante é fazer com que esses impulsos nasçam na coluna vertebral como fator primordial para a organicidade da ação. Dessa forma, a essência orgânica do animal deve estar refletida, primeiramente, na coluna vertebral do ator para, a partir daí, ecoar por todo o corpo. O *koshi* também deve estar presente.

Na verdade, as ações nascidas do trabalho com animais somente não se tornam clichês pela total entrega do ator ao universo energético e orgânico proposto pela imagem do animal e também porque alguns elementos técnicos já devem estar incorporados no ator. A ação nasce da coluna, não porque o ator sabe, intelectualmente, que ela deve nascer lá, mas porque *seu corpo, sua memória muscular* sabem. O *koshi* está presente, não porque o ator o ativa conscientemente, mas porque o *koshi* está lá. Isso, como visto, é conseguido através do treinamento. É a musculatura treinada para ativar sua própria memória.

De maneira prática, primeiramente, o ator deve escolher um animal, de preferência, um com qual se identifique. A partir dessa escolha, e num primeiro momento de olhos fechados e também individualmente, o ator vai tentando concatenar seu universo interior com o universo corpóreo desse animal, não imitando-o, mas encontrando uma *equivalência* muscular orgânica. Isso significa que um ator, se está trabalhando um gato,

por exemplo, não vai ficar "de quatro" simplesmente imitando as ações do animal e codificando-as. Isso resultaria num vocabulário de clichês e não de matrizes; mas, ao contrário, deve deixar-se contaminar pelas sensações corpóreas que o universo do gato propõe. A partir desse mergulho objetivo na imagem do animal, começam a surgir matrizes recorrentes que vão sendo codificadas pela própria recorrência, ou a pedido do orientador do trabalho.

Em um segundo momento, os animais podem usar a voz e também "jogar" entre si. Depois de um certo período de trabalho individual, em que os atores buscam tomar contato com o universo do animal, parte-se para um "jogo". Em uma relação verdadeira e orgânica entre dois ou mais atores, dentro desse universo proposto, podem surgir, ainda, outras matrizes.

Dentro desse jogo proposto, o orientador incita o ator a colocar-se em situações estranhas ou, como no trabalho da "pantera", dá-lhe estímulos sonoros e de perigo aos quais ele deve reagir imediatamente.

Por último, o ator abre seus olhos e busca o modo de olhar do animal, dentro das ações já codificadas. Os olhos devem ser trabalhados como um lançador de energia no espaço. Dessa forma, a coluna e os olhos passam a ser os "corações das ações" do animal.

Depois de algum tempo de trabalho cotidiano, e com as ações do animal codificadas, parte-se para o trabalho de *variação da fisicidade* das matrizes, onde trabalham-se a miniaturização de cada matriz, sua segmentação, sua expansão no espaço/tempo. Ao final, o ator passa a ter ações codificadas orgânicas e trabalhadas no tempo/espaço que são incluídas em seu vocabulário de ações físicas. A seguir, algumas anotações de diário sobre o trabalho com animais:

> Hoje, talvez, tenha descoberto o gato. Depois de duas horas, durante as quais as ações não tinham qualquer ligação com minha pessoa, surgiu uma pequena ondulação na coluna, onde senti algo novo. Ric logo percebeu e pediu para aprofundar aquela ondulação. Pareceu uma porta de entrada. A partir de então, as ações foram surgindo organicamente. Encontrei um universo novo. Não daria para

dizer exatamente qual era esse universo, mas era algo como uma sensualidade muito forte. Ric ia me dizendo: "Essa ação! Isso!", e eu ia tentando, ao mesmo tempo em que me entregava à ação, encontrar os mecanismos físicos para uma posterior retomada.[1]

Duas semanas depois:

Ficamos muito tempo em relação, eu e o Jesser.[2] Dessa situação, muitas ações surgiram. Meu gato não se dá muito bem com o animal dele. Parece uma relação de caçador (eu) e caçado (ele), o que gerou um universo rico para o surgimento de novas ações. O Gato atacando, o Gato encurralando, o Gato em alerta. Depois, Ric pediu para trabalharmos individualmente, de olhos abertos. Ainda estou trabalhando as ondulações da minha coluna, agora quase escondida, mas ela funciona como o foco principal do gato. Se ela não estiver, o gato não está. Finalmente, para terminar, trabalhamos uma seqüência das matrizes até agora codificadas. Tentei montar uma seqüência que tivesse um encadeamento vivo para mim, fazendo com que as matrizes tivessem uma certa lógica:

- Andando suave
- Andando rápido
- Gato pulando com parada
- Gato atacando
- Ataque pequeno esquerda
- Ataque pequeno direita
- Gato seduzindo
- Alerta
- Gato encurralando[3]

Podemos sistematizar o trabalho com animais dentro dos seguintes estágios:

De olhos fechados

- Escolher o animal;
- Mergulhar em seu universo, individualmente;
- Mergulhar em seu universo em relacionamento e "jogar" com outros atores.

De olhos abertos

- Trabalhar a relação dos olhos com o espaço;
- Codificar as matrizes que surgiram;
- Trabalhar a variação de fisicidades;
- Criar uma seqüência de matrizes;
- Trabalhar a variação de fisicidade da seqüência.

Vemos, portanto, muitos correlatos entre o trabalho de animais do LUME e o exercício proposto por Stanislavski, acima. A diferença é que o mestre russo propõe, previamente, uma imagem precisa, com um animal preciso, e todas as ações são retiradas do mergulho dos atores nessa imagem previamente proposta. Isso é facilmente compreensível, pois Stanislavski buscava ações bem claras para a construção de uma cena específica. No LUME, o trabalho com animais não é realizado com o objetivo de construir a cena (pode até ser, pois é uma ferramenta muito rica para tal fim), mas como um trabalho de coleta de matrizes e, principalmente, como treinamento de manipulação de uma energia específica, de *codificação de ações* e de *variação de fisicidade*. "O trabalho com animais ajuda a despertar os instintos adormecidos dentro de cada um de nós e também a descoberta de novas ações possíveis de serem utilizadas em outro contexto" (Ana Cristina Colla, entrevista concedida em 1997).

O ator começa a trabalhar sem qualquer imagem externa e sem nenhum animal. Tudo deve partir dele e ser construído por ele, a partir de um mergulho no universo proposto pelo animal escolhido, também por ele. Somente depois disso é que o orientador passa a dar estímulos externos.

Esse trabalho possibilita ao ator pesquisar novas dinâmicas corpóreas, novas relações de macro e microtensões, e encontrar, dentro de si, energias escondidas que podem preencher o animal com vida e organicidade. Coloco, aqui, a citação de uma das atrizes que deixa muito claro o aprendizado proporcionado por esse trabalho:

> Entendi que, se o trabalho for feito com verdade e muita intensidade, não há necessidade de temer o ridículo. Ajudou-me a aprender a jogar. Eu era como uma criança que acredita piamente ser outra coisa (no caso, o meu animal) e que, sendo outra coisa, pode estabelecer contato e criar uma linguagem para se comunicar com o outro. Ajudou-me a ver que o meu corpo pode caber em qualquer corpo, pode adquirir qualquer forma. Antes de tentar me moldar à estrutura física de um animal, eu só tinha uma fonte para beber – a da minha própria memória. Com o animal, eu fui obrigada a selar no meu corpo dinâmicas, tensões, que já não eram somente as minhas. Melhor dizendo, continuavam sendo as minhas, só que estavam muito bem escondidas em algum canto que eu tive que fuçar para descobrir. Eu havia citado a palavra "jogar", mas não coloquei que para jogar é preciso estar alerta a tudo que está ao redor. O trabalho com os olhos fechados foi fundamental pra chegar a esse estado de alerta e, com esse estado, aprender a mergulhar, sem medo de se afogar. Quero dizer sem medo de se afogar no próprio trabalho, o que não significa não sentir medo durante o trabalho, mas sim usar esse medo para construir os vários lados do animal (Raquel Scotti Hirson, entrevista concedida em 1997).

Trabalhando com objetos

Até o momento, o ator somente tentou buscar suas ações dentro de um mergulho pessoal. Essa é a regra básica do LUME: as matrizes somente têm função de existência se estiverem conectadas à pessoa do ator. Porém, a dinâmica com objetos propõe uma nova forma de mergulho: a partir de estímulo externo.

O objetivo principal do trabalho com objetos, como pratica o LUME, é de proporcionar ao ator uma espécie de diálogo entre sua organicidade interna e o objeto externo.

Esse diálogo dinâmico suscita, no ator, um contato com suas energias potenciais e sua organicidade, a partir das quais surgem matrizes que podem, posteriormente, ser codificadas.

Esse trabalho foi trazido para o LUME por Luís Otávio Burnier, quando trabalhou, na França, com o mímico Ives Lebreton:

> Como Yves Lebreton, trabalhamos em nossos treinos basicamente dois tipos de objetos: o bastão e o tecido. Um rígido, de forma fixa e imutável, e outro flexível cuja forma é mutável. Para o treinamento com o objeto é importante desenvolver a escuta de sua dinâmica. Cada objeto tem uma forma, uma espessura, um peso que determinam uma dinâmica muito particular se lançado no ar. Este treinamento visa desenvolver uma relação ator-objeto onde os impulsos das ações do ator são transferidos para o objeto, e a dinâmica espacial do objeto é transferida para o corpo do ator (1994, p. 153).

A matriz inicial do exercício proposto por Ives Lebreton foi apenas a semente do trabalho de dinâmica com objetos. O LUME, hoje, possui uma maneira muito particular de utilizar esse trabalho. Como visto, trabalha-se, em princípio, com dois objetos básicos: o bastão e o tecido. Cada um sugere uma dinâmica própria e específica para o ator. O primeiro trabalha com um peso, fazendo com que o ator tenha maior contato com o chão e com sua base. O segundo trabalha com uma dinâmica de "vôo", fazendo com que o ator expanda o domínio de seu espaço físico, numa espécie de dilatação das possibilidades musculares. Sobre isso fala a atriz Ana Cristina Colla:

> Além da dinâmica específica, cada objeto possui também, de acordo com seu formato, peso, ou material que o compõe – imprimindo assim determinado estímulo quando o manipulamos, gerando ações que sem ele não descobriríamos – a capacidade de expandir o universo que nos rodeia, alongando determinada parte do corpo ou imprimindo um peso nunca antes experimentado. Torna-se, no ato da manipulação, uma extensão de nosso corpo, conduzindo-nos pelo espaço se

> assim o permitirmos ou transformando-se no parceiro de diálogo, em que um fala e o outro responde ou os dois falam ao mesmo tempo, complementando-se. Torna, muitas vezes, o trabalho técnico mais estimulante (entrevista concedida em 1997).

O trabalho tem início com um simples "sentir" o objeto: sua espessura, seu peso, sua temperatura. Logo depois, passa-se para a manipulação. Nessa segunda fase, deve-se pesquisar as possibilidades espaciais que o objeto propõe, sua relação com o peso/gravidade e as dinâmicas propostas por ele no espaço/tempo. É importante ressaltar, nessa fase, que o ator não deve manipular ativamente o objeto. Deve-se deixar *ser conduzido* pelo objeto, sendo, portanto, uma relação, em primeiro nível, menos ativa.

Na verdade, essa é uma questão difícil de explicar, pois parece impossível um objeto inanimado conduzir uma pessoa, e realmente é, do ponto de vista, ao menos, da ciência clássica. Mas estamos recorrendo a imagens que possam esclarecer a questão. Na verdade, é como se o objeto fosse animado e passasse a ser uma extensão do corpo do ator, que o conduz pelo espaço. Natsu Nakajima também utilizava essa imagem para explicar o exercício do "fantasma". Segundo ela, nossas ações físicas deveriam ser conduzidas por um *fantasma,* e não por nós mesmos. Para isso, o ator deveria anular-se, ser um "nada", para assim dar espaço a esse *fantasma* e ser conduzido por ele.[4] Uma espécie de anulação artística. O mesmo acontece em momentos citados acima, no energético e no trabalho com animais, quando o corpo parece conduzir-se sozinho, encontrando a liberdade do psíquico. Parece-me ser uma questão de estado orgânico e energético em que mente e corpo equilibram-se e anulam-se, formando uma totalidade psicofísica.

Podemos aplicar, aqui, o conceito da inércia. Na física, um corpo em inércia tende a manter seu movimento, pois as forças opostas estão anuladas. Um corpo em movimento somente pára quando alguma força, no caso o atrito, é maior que a força oposta que o manteria eternamente em movimento. Para o ator, podemos falar em *inércia dinâmica orgânica* quando ele atinge este foco e este equilíbrio entre as forças

energéticas e psíquicas. Seu corpo tende à organicidade quando suas forças psicofísicas anulam-se ou, em outras palavras, equilibram-se.

A partir da manipulação, quando sua *inércia dinâmica orgânica* é atingida, o ator passa a ter um diálogo vivo com o objeto. É como se objeto e ator se fundissem em um único organismo. A partir de então, as matrizes podem fluir naturalmente.

Nesse momento, quando o diálogo com o objeto é orgânico e vivo, o orientador do trabalho pode tirá-lo do ator, fazendo com que este continue o exercício como *se* o objeto estivesse ainda com ele. Não confundir esse "se" com qualquer conotação psicológica. Não é a mente, mas a musculatura que deve continuar agindo, com os mesmos impulsos, contra-impulsos, macro e microtensões, como *se* o objeto ainda estivesse propondo aqueles estímulos.

Depois do trabalho de base com tecido e bastão, o ator pode experimentar qualquer outro objeto como, por exemplo, uma bacia, um graveto, um pedaço pequeno de seda, uma lamparina, pedras ou qualquer outro que o ator ou o orientador deseje experimentar. Deve-se tomar cuidado para que a relação e a dinâmica proposta por esses objetos fujam de seu uso cotidiano. Deve-se trabalhar pensando em dinâmicas de peso/gravidade, densidade e fluidez corpórea que o objeto propõe, e não tentar criar atuações cênicas com ele. Isso geralmente gera clichês. Aqui temos duas possibilidades: primeiramente, o ator pode mudar de dinâmica, "respeitando" o diálogo que o novo objeto propõe, o que o faz treinar mudanças orgânicas bruscas de dinâmicas, questão muito útil para um posterior trabalho de montagem. Por outro lado, o ator pode permanecer na dinâmica antiga, criando com ela uma relação não usual com o novo objeto. Isso faz com que ele redimensione esse novo objeto, usando-o de maneira completamente nova.

Depois, essas matrizes devem ser codificadas, omitindo-se os objetos e fazendo como *se* eles ali estivessem, e posteriormente trabalhadas na variação de sua fisicidade, escondendo-as, diminuindo-as, segmentando-as. Segue-se mais um trecho de diário de trabalho que substancializa as questões colocadas:

> Estava trabalhando com o bastão, quando as ações começaram a entrar numa intensidade muscular muito grande. Nascia um impulso do abdome que fazia todo meu corpo curvar para frente, como um baque, cada vez que o bastão caia em minhas mãos, depois de eu o ter jogado para o alto. Pensando bem, ele, no início, curvava para frente porque estava acompanhando o bastão "afundar" com seu peso. Ric tirou o bastão e imediatamente o impulso apareceu, independente da minha vontade. Quase que como uma necessidade, surgiu a vontade de soltar a voz. Soltei e apareceram duas qualidades distintas: quando estava em pé, exatamente antes do impulso, surgiu uma voz que se alternava entre o ressonador de nuca e uma vibração no palato. Parecia uma preparação para o impulso que nascia e jogava meu tronco para baixo. Posteriormente aparecia uma voz de garganta, gutural. Foi uma das matrizes mais fortes que tive até agora. Chamei-a posteriormente, no momento de codificá-la, de Pássaro Ferido.[5]

Em entrevista, a atriz Raquel Scotti Hirson traça um panorama muito esclarecedor para entender a importância do trabalho com objetos em relação às fases da preparação do ator:

> A grande utilidade do trabalho com objetos foi poder entender a maneira de fazer com que os elementos do treino fossem eficazmente aproveitados para a cena em si. O trabalho com objetos pegou-me no seguinte momento: através do treinamento energético eu já havia entendido como fazer para o trabalho da minha memória, sem contudo dar uma forma codificada para ela. O treinamento técnico estava me acrescendo uma forma, que eu ainda estava aprendendo como preencher com a minha memória. Quando, então, iniciei o trabalho com objetos, pude com mais facilidade unir tudo isso, além de colocar também a ação vocal (que até então só estava sendo trabalhada tecnicamente) e ainda ter em mãos um material codificando para "vesti-lo", transformá-lo. Foi muito importante para me educar a ter percepção daquilo que estou fazendo. Embora eu tivesse uma pessoa olhando de fora e me ajudando a detectar as ações principais, essa função também cabia a mim mesma. Outra coisa é aprender a estar envolvida com a

> ação, sem perder o olhar distanciado do ator, pra depois saber como repetir as ações mais importantes, preenchidas de sua forma e de seu coração. Outro ponto foi o de aprender a ser também passivo. O contato com algo externo a meu corpo fez com que eu treinasse como ativar esse objeto (principalmente porque iniciamos o trabalho com objetos pesados e fortes), mas também como, simultaneamente, me deixar ativar por ele. Acho que é algo parecido com o princípio das lutas marciais, onde, para não se ferir, você vai a favor do golpe, e não contra ele. Uma grande porta me foi aberta – o diálogo com os objetos é infinito e passei a entender que é possível estabelecer diálogo com qualquer objeto (ou mesmo outros estímulos) e caminhar sozinha (entrevista concedida em 1997).

A mímesis corpórea

A mímesis corpórea é um outro meio particular do LUME para a apreensão de matrizes. Seu estudo é tão complexo e pormenorizado que se transformou em linha de estudo independente dentro do Núcleo.

Ela possibilita ao ator a busca de uma organicidade e de uma vida a partir de ações coletadas externamente, pela imitação de ações físicas e vocais de pessoas encontradas no cotidiano. Além das pessoas, ela também permite a imitação física de ações estanques como fotos e quadros, que podem ser, posteriormente, ligadas organicamente, transformando-se em matrizes complexas. Cabe ao ator a função de "dar vida" a essa ação imitada, encontrando um equivalente orgânico e pessoal para a ação física/vocal.

Enquanto preparação do ator, faz com que ele saia de si e olhe para o exterior. Até o momento, todos os trabalhos, tanto o treinamento energético como o trabalho com animais, buscavam um mergulho interior do ator para descobrir sua organicidade e corporeidades. O trabalho com objetos proporciona um diálogo interno/externo simultâneo, enquanto a mímesis inaugura uma nova etapa de trabalho: também um mergulho, mas a partir de uma vivência externa e objetiva. E esse universo exterior é um passo importante na formação de um ator. Carlos Roberto Simioni também coloca essa questão:

> Depois de aprofundar este tema, percebemos que faltava, ainda, mais um elemento para podermos avançar. Temos o "ator pessoal"; ele desenvolveu e codificou suas energias pessoais, seus movimentos pessoais, seus gestos, seu modo de agir, sua lógica, recolhendo, assim, um universo de materiais e de composições. Esta é a sua lógica. Para avançar, ele precisa descobrir o universo do outro. Surge, então, no LUME, a "mímesis corpórea", [... que] se desenvolve por si só, para a qual é elaborada uma técnica própria, mas com destino marcado, que é o avanço da técnica de ator a que nos propomos.[6]

E Ana Cristina Colla dá um panorama:

> A mímesis me fez descobrir a beleza das pessoas à minha volta, no momento em que me obrigou a observá-las com novos olhos. Através dela vivi, em meu corpo, a fragilidade da Dona Maria, velhinha que me acompanhará em meus dias com sua beleza e seu riso estridente. Enquanto tema de pesquisa, expandiu o universo de possibilidades a serem desenvolvidas: 1) observação: como e o que observar na coleta de ações; 2) codificação e memorização das ações observadas, exteriores a mim, já que eram coletadas de outra pessoa, animal ou foto. O que suscitou novas dificuldades, pois até o momento só havia trabalhado com ações surgidas em sala de trabalho; 3) e finalmente, como dar a minha vida a essa ações, sem roubar-lhes a particularidade. Como "colar" as ações de outro ser em meu corpo respeitando-lhe as características próprias. Como imprimir em meu corpo jovem os oitenta anos vividos por Dona Maria (entrevista concedida em 1997).

Convém fazer uma rápida reflexão sobre a questão da palavra "imitação". O LUME não usa essa palavra para nomear sua pesquisa nessa área, pois ela pode sugerir uma imitação estereotipada e estilizada da pessoa. Não é esse o objetivo. Buscamos uma imitação precisa e real, sim, não só da forma e da *fisicidade*, mas principalmente das *corporeidades* da pessoa. Nos escritos de Luís Otávio Burnier, dizendo sobre o processo da montagem *Wolzen*, que se utilizou dessa pesquisa:

> Não nos interessava uma imitação aproximativa dos doentes, mas uma imitação precisa e perfeita de suas *ações físicas e vocais*. Não nos interessava a pessoa do ator, ou seja, o que as atrizes haviam sentido ao verem os pacientes, mas suas *ações físicas*, o *o que* e *o como* eles, precisa e objetivamente, faziam, agiam ou reagiam com o corpo, suas corporeidades (1994, p. 221).

O LUME, portanto, fala em *mímesis corpórea* ou *mímesis das corporeidades,* numa tentativa de se distanciar da palavra imitação, sabendo que ambas significam o mesmo em nível lingüístico. Na verdade, uma definição mais precisa seria algo como "equivalências orgânicas de observações cotidianas", pois busca imitar não somente os aspectos físicos, mas também os orgânicos, encontrando equivalências para esses últimos. Essa é a busca básica, que suscita uma pergunta também básica: como fazer para imitar essa organicidade? Para respondermos a essa questão, e também para o melhor entendimento da ferramenta preciosa que é a mímesis corpórea na formação do ator, será necessário fazer alguns apontamentos sobre a pesquisa desenvolvida, tanto em âmbito mecânico como orgânico.

Nos primeiros passos do processo da criação da metodologia de mímesis corpórea como ferramenta de criação do ator, observava-se a pessoa que seria imitada e partia-se para o trabalho prático em sala, tendo, em primeira instância, uma visão do todo, globalizada, ou seja, os atores-pesquisadores buscavam a organicidade das ações imitadas sem uma separação clara do gesto, da voz e da energia. Esse processo só foi possível porque a pesquisa de campo, em relação à observação, foi realizada na própria região, sendo viável retornar à fonte sempre que necessário para sanar dúvidas decorrentes do trabalho prático em sala e esclarecer detalhes técnicos na observação.

Quando a pesquisa de campo é realizada em regiões distantes, como foi o caso recente da pesquisa feita na região amazônica, o retorno freqüente à fonte é inviável. Portanto, nesse novo processo, o ponto de partida não pode ser o todo, mas deve, necessariamente, ser dividido em partes precisas, pois os atores contam apenas com os registros de anotações, fitas gravadas, fotos e a memória de alguns poucos encontros.

Pode-se perguntar, então, por que não gravar esses encontros em vídeo? Porque, embora tenhamos tentado fazê-lo no início, percebemos logo que as pessoas portam-se de maneira diferente diante de câmera, determinando, assim, uma relação diferente entre ator-observador e pessoa-observada – menos humana e mais formalizada. Percebeu-se, também, que a relação da pessoa com o próprio gestual e ação vocal modificam-se diante da câmera de vídeo. Assim, a relação formalizada e estilizadora provocada pela câmera pode, de certa forma, criar uma imitação também estilizada, pois provém de uma relação "não natural" e "filtrada" entre observador e observado. Convém dizer que

> um fator fundamental para a escolha de uma imitação é a identificação que surge entre o ator e o observado, podendo essa identificação se dar de diversas formas, quase sempre não explicáveis, pois às vezes uma forte repulsa pode despertar o desejo de uma imitação. Também é mais interessante para um ator buscar imitações que tragam fisicidades e ações mais marcantes e complexas, pois normalmente são as mais teatrais. As sutilezas também são muito intrigantes, mas funcionam mais como exercício de treinamento, do que como resultado teatral.[7]

Assim, sem a ferramenta do vídeo, torna-se necessário, para o ator, trabalhar a mímesis de cada parte (texto, ação vocal, ação física, fotos) para construir a personagem, como um processo de colagem de partes. A seguir, descreveremos exemplos de como são coletados estes materiais que servirão de base futura para o trabalho prático em sala. Estes exemplos foram embasados nos escritos das atrizes-pesquisadoras Ana Cristina Colla e Raquel Scotti Hirson.[8]

Anotações

Abaixo, exemplificaremos o modo como as anotações são realizadas no momento da observação. Normalmente, quando temos um curto período para a observação, faz-se necessário que a anotação seja o mais sucinta possível, sem perder a precisão nos detalhes, fundamentais no momento de imitação posterior. Alguns códigos e pontos-

chave são estabelecidos para melhor compreensão, desenvolvidos por cada ator-pesquisador ao longo do seu trabalho:

> Duca morador da cidade de Barcelos, AM, vive nas ruas ou em casas abandonadas, recebe ajuda dos moradores da cidade, os quais lhe dedicam bastante carinho por ser ele bastante dócil e prestativo. Idade indefinida, corpo bastante maltratado, mas com ar infantil, sempre sorridente. Possui uma deficiência física que o faz caminhar apoiado num pedaço de pau, que faz às vezes de muleta. É mudo, comunica-se por meio de alguns sons e gestos.

- faz "sim" com a cabeça, tremelicando o corpo, esticando e apertando os lábios e olhos, às vezes abre a boca. Puxando e soltando ar pelo nariz, sonoro. Pequeno, várias vezes;
- gestos meio descordenados;
- aponta os lugares; quando aponta, empina o corpo; lordose;
- aponta também com a cabeça e queixo, grande;
- aponta as pessoas que passam na rua, mão solta, como se apontasse com o punho;
- respira fundo pelo nariz, sobe peito e solta;
- trovão, gesto de dormindo, sacudiu o corpo, balançou os braços, imitando tremor;
- sons êêê;
- faz pose para a foto, ri;
- às vezes solta a coluna, levanta a cabeça, deixa a nuca grudada nas costas;
- mão no queixo, sempre;
- olha quem passa, parado;
- ouve caminhão, olha, acompanha com a cabeça;
- estica pescoço para o lado para tomar sol no rosto;
- coça cabeça com a mão esquerda na nuca, mão meio boba;
- pernas juntas, mocinha, meio de lado;
- olha para o lado, ri sem porquê;

- longo tempo parado, olhando;
- às vezes, olha só com a cabeça, outras com o corpo todo;
- tosse rouca, trovão, balança o corpo.

As anotações prosseguem, mas se tornaria bastante extenso relatá-las na íntegra.

Essas anotações são executadas de acordo com a ordem cronológica em que foram realizadas as ações, ajudando, assim, a recompor os fatos, o que não significa, necessariamente, que no momento da utilização desse material, essa lógica deva ser respeitada.

Quando possível, a anotação deve ser realizada simultaneamente à observação, do contrário é necessário que ela seja feita o mais próximo possível desse momento, para que informações importantes não se percam nesse espaço de tempo.

Os atores tiveram com Duca um pequeno contato e puderam observá-lo durante algumas horas. Nesse caso, tiveram que equilibrar o tempo da anotação com a simples observação, para não correrem o risco de perder algumas ações e o contato se tornar por demais frio e distante, causando constrangimento para a pessoa observada. Duca também foi observado a distância, para que fosse testada a variação de sua gestualidade em outras situações, sem o contato direto e com outros estímulos do local onde se encontrava, ou mesmo para observá-lo simplesmente num estado de contemplação.

Muitas são as maneiras de estabelecer contato, dependendo da pessoa observada e do tipo de material desejado. Se pretendemos coletar ações de como essa pessoa se relaciona em seu meio natural, ou mesmo ouvi-la contando histórias, faz-se necessário o contato direto e, se possível, permanente, em dias alternados, para que, assim, se possa observá-la em diferentes situações, enriquecendo a gama de ações observadas. Nesse caso, é possível interferir na situação, conduzindo a conversa para determinados temas que possam alterar o estado de ânimo do observado, como, por exemplo, remetê-lo a lembranças de infância, ou situações que lhe provoquem riso, raiva, constrangimento. Outra forma é a observação distante, sem contato direto, como nas ruas, em bares, pontos de ônibus e outros locais, onde a pessoa não se sente observada, mas livre para ações que não utilizaria, normalmente, em um contato direto.

A observação detalhada e, em alguns casos, o contato, são fundamentais para o trabalho cujo objetivo seja chegar à mímesis mais precisa da pessoa. Por isso, uma frase simples e banal como "respira fundo, levantando os ombros...", para o ator está totalmente ligada à pessoa imitada e não a outra qualquer, pois ele tem a memória de todos aqueles fatores que estão contidos nessa ação.

Por outro lado, a mímesis tem como característica a diversidade de possibilidades. Usando, como pequeno exemplo, o material de anotações que temos acima, ele só tem utilidade para os atores que estiveram em contato com a pessoa observada, podendo, inclusive, funcionar como a única forma documentada da observação. No entanto, no caso das fotografias e das fitas cassete gravadas, temos documentos que podem ser utilizados por outro ator, pois existe uma metodologia para trabalhar a imitação somente a partir de fotos, e também há a possibilidade de as fitas serem material para uma imitação puramente vocal. A intenção da pesquisa em questão era chegar, primeiramente, a um material bruto, codificá-lo e depois permitir que ele se transformasse.

Registro fotográfico

Material imprescindível, principalmente nos casos em que a observação foi realizada em um único contato. Fundamental na elaboração do material, pois registra precisamente posturas físicas e situações observadas.

Podem ser realizadas com o consentimento da pessoa, que normalmente sente muito prazer em ser fotografada. É muito comum toda a família se preparar para esse momento, penteando os cabelos, trocando as roupas das crianças, fazendo poses. Quando possível, costuma-se enviar cópias das fotos para aqueles que nos pedem; são guardadas como preciosidades. O único empecilho, nesses casos, assim como acontece nos vídeos, é que as fotos são posadas e, portanto, estilizadas, e não registram o momento em seu estado puro e natural. Por esse motivo, tenta-se, sempre que possível, após estabelecido o contato, fotografar ao "acaso", sem que a pessoa tenha tempo de se preparar previamente. O mesmo acontece quando se fotografa a distância, sem estabelecer contato.

Como já mencionamos, ao contrário das anotações, o material fotográfico pode ser utilizado por outros pesquisadores, mesmo que não estivessem presentes no momento registrado. Precisamente, as posturas físicas, máscaras faciais, entre outros, tornam-se passíveis de ser reproduzidas por outro ator que queira utilizar-se do material, cabendo a ele imprimir o "recheio", ou seja, o que dá vida à foto. A liberdade de manipulação é muito extensa, cabendo ao pesquisador explorar o material em toda sua extensão, preenchendo-o com os elementos que compõem sua pesquisa pessoal.

Registro sonoro

Normalmente, o registro sonoro é realizado com um pequeno gravador, que deve ser utilizado de maneira discreta para não ser motivo de constrangimento para o observado.

Na maioria das vezes, a gravação é realizada com o consentimento da pessoa, que após alguns minutos, esquece que está sendo gravada e passa a agir normalmente. Em alguns casos, quando se observa alguma criança ou idoso, que não entenderia do que se trata, a gravação é realizada sem o consentimento deles, melhor dizendo, sem o pedido de consentimento.

Ao longo desse período de pesquisa, alguns casos curiosos aconteceram. O primeiro ocorreu em Paranã, Estado de Tocantins, quando da primeira pesquisa de campo utilizando essa metodologia. Os atores visitavam "seu" Pedro da Costa e já haviam gravado algumas canções, que ele cantava com muito orgulho, quando veio a pergunta: "E dá pra ouvir, assim, na hora?" Os atores responderam que sim e que os desculpasse pelos chiados da gravação, pois o gravador não era muito bom; ele, por sua vez, com toda sua doçura e ingenuidade respondeu: "É, tamém o dia hoje tá meio nublado, num tá muito bão pressas coisas, né?!" A partir desse momento, a cada canção ou história contada, os atores deviam voltar a fita para que ele pudesse ouvir, com os olhos brilhando, a própria voz no gravador.

Outro caso foi com o "seu" Renato Torto. Ao dar-se conta do gravador, passou a falar ininterruptamente, relatando um *causo* após o outro. Alguns meses depois, quando

os atores retornaram, "seu" Renato recebeu-os com a pergunta: "Cadê o gravador?" Os atores responderam que, dessa vez, não tinham levado. Ao saber disso, ele perdeu o interesse, não disse mais nenhuma palavra e deixou os atores entregues aos cuidados de sua mulher.

Relatamos esses dois casos no sentido de ressaltar que, em nenhum momento, o material de registro, como fotos, gravações e anotações, é coletado de forma ofensiva, que possa vir a incomodar ou agredir a pessoa observada. Desde o momento em que o contato se estabelece, a preocupação primeira, além da coleta de material, é o profundo respeito e carinho que dedicamos a essa pessoa. Temos sempre a preocupação de tentar retribuir o muito que estamos recebendo.

Em geral, são pessoas profundamente carentes de contato humano, principalmente quando se trata de pessoas idosas, já relegadas pela própria família. Embora esse não seja o objetivo primeiro da pesquisa, é inegável o bem-estar que os pesquisadores proporcionam a essas pessoas, dando-lhes atenção e tornando-as protagonistas de suas histórias.

Como no caso da fotografia, as gravações também podem ser utilizadas por outros pesquisadores, pois contêm todas as informações necessárias para a imitação das ações vocais.

Objetos

Ainda outra maneira de tentar reter a situação o mais globalmente possível, ampliando as possibilidades, é a coleta de objetos pertencentes à pessoa, que muitas vezes são ofertados aos atores como lembrança. Quando isso não ocorre, eles tentam adquirir objetos próprios da cultura local. No caso da recente viagem para o Amazonas, para fins de pesquisa de mímesis, os pesquisadores coletaram, cada um em sua região de pesquisa, cestos e redes de materiais diversos, roupas e adereços utilizados em festas locais, instrumentos musicais, bancos de diversos tamanhos, artesanato indígena, entre outros.

As anotações pessoais, juntamente com o material fotográfico e sonoro e, é claro, a memória do momento, vêm formar o conjunto fundamental para o momento posterior de retomada e elaboração do material coletado.

Nas primeiras reflexões sobre o processo metodológico da mímesis, em sua tese de doutoramento, Luís Otávio Burnier definiu algumas etapas de trabalho, tomando como base os experimentos decorrentes das observações realizadas em pequenas distâncias, quando o retorno à fonte era possível. Assim, a divisão das etapas de trabalho foi realizada tomando por base apenas um objeto observado, no caso a própria pessoa, que era, podemos definir, apenas *um* elemento de estudo. Assim, temos a OBSERVAÇÃO da pessoa, a posterior IMITAÇÃO e MEMORIZAÇÃO das ações físicas e/ou vocais e sua CODIFICAÇÃO por repetição. Finalmente, a etapa de TEATRALIZAÇÃO dessas ações e sua aplicação na cena.

Com a pesquisa sendo realizada em regiões distantes e a volta à fonte impraticável, não temos apenas *um* elemento de estudo (a pessoa), mas pelo menos *três* elementos concretos: as anotações (das ações físicas), o registro fotográfico (alguns gestos, posturas e ações) e o registro sonoro (ações vocais), todos apresentados acima. E temos, além desses, um quarto elemento, este um pouco mais complexo, que poderíamos chamar de "memória energética" ou "interiorização muscular orgânica". Esses elementos serão discutidos posteriormente.

Assim sendo, temos que aplicar as divisões propostas por Luís Otávio Burnier a cada um dos objetos de estudo (anotações, fotos e gravações), gerando uma nova aplicação metodológica de apropriação corporal e prática do material recolhido. Uma primeira divisão prática do trabalho pós-pesquisa de campo pode ser:

1. *Mímesis das ações vocais*
- Ouvir as fitas seguidas vezes;
- Consultar as anotações;
- Imitar;
- Memorizar;
- Codificar.

2. *Mímesis das ações físicas*
- Consultar as anotações;
- Imitar;
- Memorizar;
- Codificar.

3. *Mímesis das fotos*
- Selecionar;
- Observar;
- Imitar;
- Criar ações a partir das fotos;
- Memorizar;
- Codificar.

4. *Colagem das partes*
- Agrupar texto, ação vocal, ação física e ações a partir das fotos em uma só pessoa/personagem imitada;
- Memorizar;
- Codificar.

Como a TEATRALIZAÇÃO subentende a aplicação da mímesis na cena, não existe diferença nesse ponto. O que difere, como visto, é o processo para se chegar à pessoa imitada, determinado pela maneira de realização da pesquisa de campo. A teatralização é o universo de aplicação artística da mímesis. A imitação pode ser usada como uma personagem completa ou ainda ser desconstruída em ações físicas e/ou vocais separadas para uma possível reconstrução de um terceiro elemento. A mímesis, na verdade, instrumentaliza o ator, proporcionando a ele uma gama de ações físicas e vocais orgânicas para o exercício de criação na cena. A reflexão sobre o aprofundamento da mímesis leva, também, à elaboração de uma metodologia cada vez mais rica para a transmissão da arte de ator, portanto com fins pedagógicos.

Convém dizer, também, que essas divisões e subdivisões do processo, descritas acima, não são suficientes para uma mímesis *orgânica*. Elas ajudam, sim, no processo organizacional da realização mecânica da pesquisa, mas até agora não falamos sobre a essência da mímesis que, na realidade, é a essência de todo o trabalho de ator quando parte de uma ação externa a ele: a transformação de uma ação física e/ou vocal imitada, e portanto mecânica em primeira instância, em uma ação física orgânica e viva.

Primeiramente, para que possamos detectar os caminhos que levam a esse processo de transformação mecânico/orgânico, podemos perceber uma *interfase* entre os processos de *observação* e posterior *memorização* e *codificação*. Essa "interfase" sempre esteve presente, mas não conscientemente. O fato de nas últimas pesquisas de campo a fonte posterior de trabalho prático em sala residir nos materiais de registro e na memória do observador, fez com que este ponto se esclarecesse. Trata-se do momento em que o ator, aos poucos, consegue se "soltar" do material de registro e começa a preencher a pessoa/personagem imitada com "vida" e liberdade, pois tem toda a parte mecânica interiorizada. O ator pode começar a imprimir sua organicidade às ações físicas e vocais. O tempo e a dedicação contínua de muitas horas de trabalho cotidiano são elementos responsáveis pela realização plena desta fase da pesquisa.

Podemos denominar essa interfase de "interiorização".

A interiorização deverá, sempre, estar presente e será de fundamental importância para que a mímesis realize-se com profundidade e verdade, sendo assim uma manifestação artística do corpo, e não a mera estereotipização do cotidiano observado.

Outro elemento, aparentemente abstrato, dentro dessa fase de interiorização, é a percepção, ainda durante o processo de observação em campo, de elementos que poderíamos denominar "memória energética".

Durante a recente pesquisa de campo na região amazônica, os atores voltaram, além do material concreto de estudo citado acima, com elementos de vivência. Um fator muito citado foi a percepção de uma forte sensualidade do povo do Pará e Amazonas, ou ainda a dor do abandono encontrada nas pessoas idosas, ou mesmo o desespero e a autodestruição coletiva de uma cultura que percebe seu fim, como a cultura indígena.

Convém dizer que essas não são afirmações antropológicas que buscam definir culturas e tendências deste ou daquele povo ou lugar, mas simplesmente percepções de atores-pesquisadores que, de certa forma, "sentiram" esses elementos nos encontros com as pessoas. Ora, essas percepções não podem ser fotografadas ou anotadas em caderno. Podemos afirmar que existe uma postura corporal definida para a sensualidade, dor ou desespero, mas ela é sutilíssima, feita de nuanças de voz, de ritmos e tempos ligeiramente diferentes e de uma qualidade diferente e sutil de gestos e expressões. Não dá para pressupor uma forma única de manifestação desses aspectos ou usar apenas recursos exteriores de caracterização, vestimentas ou congêneres. Pensar assim seria cair em estereótipos preestabelecidos, matando qualquer possibilidade de ações físicas orgânicas, verdadeiras e coerentes. Por outro lado, ignorar esses elementos e percepções seria desperdiçar o ponto de vida e organicidade que há em cada foto, gesto ou minuto de gravação, porque implicaria ignorar o contexto no qual vive o indivíduo ou grupo humano observado.

Os atores sabem que essas "energias" existem, sabem que essas energias emanam dos corpos das pessoas, e cabe a eles percebê-las e transformá-las em corpo.

É nesse ponto que colocamos o problema: sem fatores concretos, como fotos e gravações, como o ator pode "imitar" a energia percebida? Na verdade, uma imitação propriamente dita é impossível, ao menos sem cair em estereótipos. Então, a única saída possível é o ator, novamente, encontrar, dentro dele mesmo essas energias e ligações orgânicas, criando, assim, um *equivalente mimético*.

Em recentes reuniões de reflexão entre os atores-pesquisadores do LUME e seu Conselho Científico e Artístico, a atriz Ana Cristina Colla disse que sua imitação de dona Maria, utilizada no espetáculo *Contadores de estórias*, e que é feita pela atriz desde 1993, torna-se mais viva e orgânica à medida que ela se *distancia* da matriz original de dona Maria. Essa afirmação pode parecer paradoxal, se pensarmos que o objetivo da mímesis é imitar precisamente as ações físicas e vocais das pessoas. Mas do ponto de vista orgânico, ela é muito natural, pois a atriz, com a ajuda dos fatores tempo e trabalho, abandona-se cada vez mais às ações físicas e vocais da pessoa idosa imitada, encontrando

as ligações orgânicas pessoais e próprias em relação à matriz original, chegando, dessa forma, a um equivalente pessoal para essa mesma matriz. Essa *distância* de que fala a atriz pode ser entendida, portanto, como um mergulho pessoal dentro da própria matriz. Ela distancia-se de dona Maria e aproxima-se de suas próprias energias, buscando sua equivalência. E a própria atriz completa:

> É como se eu mergulhasse na essência da matriz, que no caso é dona Maria. A voz, antes, quando imitada precisamente, não dava a noção de velha. À medida que fui me abandonando à sensação dessa voz, ela mudou ligeiramente, mas ao mesmo tempo, encontrei a essência orgânica da matriz. Agora, ela é muito mais precisa que antes, pois parece que estou imitando sua vida, e não simplesmente suas ações. É como se, com o tempo, eu tivesse encontrado em meu corpo a fragilidade dos oitenta anos. Não mais necessito provocar o tremelicar externo, observado em dona Maria. Basta mergulhar no universo dessa fragilidade descoberta, que o tremelicar do corpo e da voz e essa debilidade dos movimentos aparecem naturalmente em minha musculatura (Ana Cristina Colla, entrevista concedida em 1998).

Nesse ponto, a mímesis corpórea encontra os outros trabalhos e a própria filosofia de trabalho do LUME. Como já visto, o objetivo do ator é realizar um mergulho dentro de si, na busca de suas energias escondidas e guardadas. Isso é possível por meio do treinamento cotidiano sistemático e intenso dos elementos pré-expressivos e de ponte discutidos até o momento.

Entendemos, então, que o ator deve ter um aprimoramento e um aprofundamento na sensibilidade do próprio corpo, para ser um receptor de energias e vibrações das pessoas que está imitando e observando no trabalho de campo.

Na mímesis corpórea, o ator, em hipótese alguma, deve restringir-se apenas à imitação dos gestos, apesar de esse mesmo trabalho de observação e imitação dos gestos ser importante, necessário e fundamental para o trabalho de mímesis e, conseqüentemente, para o aperfeiçoamento técnico, visto que "obriga" o ator a treinar precisão,

colocação do corpo no espaço cênico, exploração de ritmos da mecânica do corpo e no aprendizado de dominar e conduzir o corpo no tempo/espaço.

Porém, o ser humano não é somente corpo físico, mas um corpo físico vivo com sensações, afetividades, impulsos, sentimentos, pensamentos, energias e vibrações. O ator-pesquisador deve ter um corpo físico desenvolvido e preparado, e, além disso – mais importante – ser conhecedor do seu universo humano e energético.

Os trabalhos do LUME, citados, permitem ao ator aguçar, aflorar e desenvolver suas energias, para que possa criar um corpo dilatado e presente, colocando à disposição da cena, da personagem e do público todos os seus sentidos. A isso chamamos de "presença total do ator".

Esse treinamento pode permitir ao ator, no momento da observação, uma percepção das emanações dessas energias, podendo até mesmo detectar onde e em que musculatura do seu corpo essas emanações produzem algum efeito, para, posteriormente, reproduzi-las e pesquisá-las em sala. Essa reprodução não pode ser chamada simplesmente de cópia muscular da percepção da energia, já que o ator busca reproduzir no corpo a *sua* própria energia, baseado apenas na percepção energética da pessoa imitada. Aqui, ele cria um equivalente orgânico da energia percebida e, portanto, também orgânica. Podemos chamar esse processo de "memória energética".

Isso, de certa forma, explica também porque um ator escolhe uma pessoa, e não outra, durante a pesquisa de campo. Pois algumas pessoas, mais que outras, de certa forma suscitam no ator essa *empatia energética*, que será fundamental no momento do trabalho em sala. Isso se aplica também a fotos e quadros, porém, de maneira indireta. As fotos e os quadros irão suscitar imagens com as quais o ator identifica-se ou não, provocando nele alguma reação orgânica. Por meio da mímesis da foto ou do quadro, o ator deve "corporificar" essa reação e criar, também, um equivalente.

A mímesis, portanto, permite ao ator um intenso treinamento na manipulação dessas energias sutis.

Pode parecer, em primeira instância, um trabalho muito abstrato, mas devemos nos lembrar que todo o processo inicia-se por questões muito objetivas e concretas: a

mímesis precisa das ações físicas e vocais, sua memorização e codificação. A partir desse universo concreto, parte-se para a pesquisa das ligações orgânicas e pessoais entre as ações e o ator, também embasada em elementos concretos anteriormente trabalhados, por meio dos elementos pré-expressivos. Recorro, novamente, aos próprios atores para substancializar, ainda mais, essas palavras:

> O fantástico da mímesis é que ela me aproximou muito do teatro ao qual estamos habituados, "teatro de personagem" vamos assim chamar, sem contudo fugir de todos os conceitos que eu havia assimilado anteriormente. A mímesis me fez enxergar que em qualquer lugar existe o pretexto para fazer teatro. Se estivermos atentos para as coisas e os seres que nos cercam, teremos sempre ao nosso alcance o motivo, o ponto de partida. A mímesis é uma brincadeira séria. Brincar de ser o outro, de agir como o outro: brincar de ser vários num só. Brincar também de ser fada, de dar vida às coisas estáticas, de dar três dimensões àquelas que não as têm. Um quebra-cabeças para lá de complexo, que depois de montado uma vez não se desfaz jamais e, pelo contrário, ganha vida própria e o direito de se transformar. A mímesis modificou totalmente o meu olhar e fez surgir uma ligação direta entre olhar, coração, músculo, nervo. Me sinto uma escultora esculpindo em meu próprio corpo. Acho a mímesis muito importante também porque é um trabalho que me conecta com um mundo real, que me põe diante de questões muito concretas da minha pessoa em relação ao meio (Raquel Scotti Hirson, entrevista concedida em 1997).

O clown

Assim como a mímesis corpórea, o *clown*, pela sua especificidade e complexidade, também tornou-se uma linha particular de pesquisa do Núcleo.

O LUME entende o *clown* como a dilatação da ingenuidade e da pureza inerentes a cada pessoa. O *clown*[9] é lírico, inocente, ingênuo, angelical, frágil, e essas energias/emoções devem estar latentes no corpo do ator. Ele deve buscá-las e transformá-las em corpo.

> Outra característica do *clown* é que ele nunca interpreta, ele simplesmente é. Ele não é uma personagem, ele é o próprio ator expondo seu ridículo, mostrando sua ingenuidade. Por esse motivo, usamos o conceito de *clown* e não de palhaço. Palhaço vem do italiano paglia (palha), material usado no revestimento de colchões. Isto porque a primitiva roupa deste cômico era feita do mesmo pano dos colchões: um tecido grosso e listrado, e afofada nas partes mais salientes do corpo, fazendo de quem a vestia um verdadeiro "colchão" ambulante, protegendo-o de suas constantes quedas (Ruiz, 1987, p. 12). Assim, o palhaço é hoje um tipo que tenta fazer graça e divertir seu público por meio de suas extravagâncias; ao passo que o *clown* tenta ser sincero e honesto consigo mesmo (Burnier, 1994, p. 248).

Se o *clown* busca essa sinceridade e essa corporeidade do seu ridículo e de sua ingenuidade, então o ator deve, também, mergulhar em si e ter a coragem de buscar esses estados humanos, transformando-os em corpo. Cada ator, portanto, possui seu próprio *clown*, com características particulares e individuais.

Outra característica do *clown* é que ele trabalha com um *estado orgânico* que o leva a agir com uma *lógica própria*, determinando, a partir desse estado, todas as suas ações físicas, que nascem a partir de sua *relação* com o espaço, com os objetos ao seu redor, com os outros *clowns*, com seu figurino e, principalmente, com o público. Dessa forma, encontramos outra palavra básica para definir o trabalho do *clown*: *relação real*, verdadeira e humana, com tudo que se encontra a sua volta, incluído aí o público.

Assim, o *clown* precisa do público para sobreviver e também para aprender. É, principalmente, a partir do contato com ele que o *clown* treina e desenvolve essa sua capacidade de jogo e relação.

Outra característica importante é entender o *clown* como uma máscara. O nariz vermelho é considerado a menor máscara do mundo. Luís Otávio Burnier, em sua tese, expõe a relação entre o *clown* e a máscara:

> A origem do uso de máscaras pelo homem é ligada a cultos sagrados e rituais religiosos. Não é senão mais tarde, com a introdução de elementos sociais e satí-

> ricos que ela sai do contexto sagrado para o profano. Ainda hoje, em Bali, na Tailândia e na Índia, por exemplo, a utilização de máscaras, mesmo no contexto de seus espetáculos de teatro-dança, mantém um forte vínculo religioso. O uso de máscaras, neste caso, requer um processo iniciático. Assim como os processos iniciáticos encontrados em povos indígenas, como, por exemplo, nos ritos de passagem da adolescência para a vida adulta (onde o jovem se submete a uma série de provas penosas, difíceis e dolorosas), ou o de adesão às sociedades secretas como a maçonaria, o *clown*, por também ter uma máscara (o nariz e a maquiagem), passa por algo similar. Ser um *clown* significa ter vivenciado um processo particular, também difícil e doloroso que imprime-lhe uma identidade e que o faz sentir-se como membro de uma mesma família. Um *clown*, quando olha nos olhos de outro, encontra algo que também lhe pertence, que os une, que constitui uma cultura comum entre eles e que somente outro *clown* sabe o que é. Neste sentido, podemos falar de uma família de *clowns* (1994, p. 256).

Portanto, o ator, na proposta do LUME, deve, primeiramente, passar por esse processo iniciático, doloroso e difícil, que é o de expor seu ridículo e sua ingenuidade. Isso é realizado ao longo de um trabalho intenso, em algum lugar isolado, de preferência uma fazenda ou chácara tranqüila, longe de qualquer preocupação cotidiana. Nesse local, os atores passam dez dias trabalhando de dezesseis a dezoito horas diárias. Neste "retiro de *clown*", nome dado a tal processo iniciático, estabelece-se um jogo simples: todos os que passarão pelo processo de iniciação são *clowns* procurando emprego, enquanto o dono do circo, *Monsieur* Loyal, está a procura de outros *clowns* para contratar. Portanto, para os *clowns*, *Monsieur* Loyal é como um "deus" que poderá dar-lhes a oportunidade de estar trabalhando no circo. Estabelece-se, dessa forma, um jogo durante 24 horas por dia, em que o(s) orientador(es) do trabalho, no caso o *Monsieur* Loyal, buscará colocar os atores em situações-limite de constrangimento.

> O sucesso da empreitada dependerá sobretudo do ator e da relação que ele estabelece com *Monsieur* Loyal. Nas famílias tradicionais circenses, no cotidiano do picadeiro, os *clowns* iam se expondo ao ridículo a partir de suas ingenuidades, a

> cada apresentação. A iniciação do *clown* reproduz condensadamente esta situação constrangedora. Descobrir o próprio *clown* significa confrontar-se com o próprio ridículo tendo por base a ingenuidade (Burnier, 1994, p. 256).

Posteriormente ao processo iniciático, o *clown* deve passar por um trabalho mais técnico, quando aprende, por meio de exercícios simples propostos pelo orientador, a organizar e "acostumar-se" com esse estado do ridículo e ingênuo dilatados, buscando entender, *corporalmente*, sua lógica de relacionamento com o outro, com o meio que o cerca, e descobrir seu ritmo próprio e sua maneira particular de "jogar".

Com o material recolhido nesses exercícios, o ator constrói *gags*, que são pequenas esquetes cômicas que servem, também, como laboratório vivo para todo o trabalho realizado. Posteriormente, essas *gags* independentes podem ser agrupadas e transformadas em um espetáculo.

Durante dos trabalhos, o *clown* pesquisa novas maneiras de se relacionar com o espaço e com o outro, e mesmo com seu próprio corpo, descobrindo, dessa forma, novas maneiras de andar, sentar, correr e outras ações que vão sendo codificadas no decorrer do próprio trabalho; ou seja, é a busca da corporeidade do comportamento físico do *clown*. Porém, como dito, o *clown* trabalha basicamente com um *estado orgânico*, uma *lógica de relacionamento* e com a *relação real* com os elementos à sua volta. Portanto, a partir desse estado, dessa lógica, e mantendo a relação real, o *clown* poderá realizar toda e qualquer ação física. Ou, dito de outra forma, a corporeidade do *clown* precisa estar preenchida (ou recheada) pelo estado orgânico de relacionamento e pela relação real com o mundo à sua volta.

O *clown* improvisa porque deve estar aberto para a relação. Mesmo as esquetes e *gags* previamente construídas não são extremamente codificadas, fechadas; sempre existe um espaço para que o *clown* possa introduzir pequenas variações, de acordo com a relação com o público. Ele improvisa com suas ações codificadas, seguindo seu estado orgânico e sua lógica. Dentro dessa lógica pessoal, o *clown* pode fazer qualquer coisa, realizar qualquer ação física e/ou vocal, mesmo as que não estão codificadas e formalizadas previamente. Nesse sentido, no seu treinamento cotidiano para o trabalho de

clown, o ator deve estar preocupado, não somente em codificar e criar um vocabulário de ações físicas e vocais para seu *clown*, mas principalmente, em trabalhar os três elementos que o tornam vivo, que aqui topificamos:

- *Estado orgânico ou estado de* clown;
- *Uma lógica própria de relacionamento com o meio*;
- *Relação real com tudo que o cerca.*

O ator, tendo esses elementos incorporados, não improvisa *o clown*, mas improvisa *com* seu *clown*, a mesma lógica de improvisação da antiga *Commedia Dell'Arte* (improvisação com códigos). No início das pesquisas, dentro dessa linha, Luís Otávio Burnier já vislumbrava a importância do *clown* na formação do ator e os elementos de trabalho inéditos que ele proporciona:

> Trabalhar a técnica de *clown* significou um importante acréscimo em nossas pesquisas. O ator se desnudava, mas de outra forma. Ele codificava, mas um código ao mesmo tempo rigoroso e aberto a adequações. Ele se entregava a si mesmo e à relação com o público e com os parceiros. O *clown* introduziu a noção do jogo, da brincadeira, sem abandonar a técnica corpórea de representação, mas ao contrário precisando dela para poder conquistar a liberdade de jogar. O *clown* tampouco inventa as palavras, mas a seqüência delas. Suas palavras estão em seu corpo, em sua dinâmica de ritmo, em sua musculatura, bem determinadas, claras, conhecidas, mas a seqüência delas ele improvisa segundo as circunstâncias que vivencia. Mesmo num espetáculo, onde tais circunstâncias são predeterminadas, ele está livre para os estímulos que vêm dos espectadores; adapta, cria, viaja com seu público? (1994, p. 272).

Hoje, todos os atores iniciantes do LUME estão trabalhando com seu *clown* pessoal desde 1995, orientados pelo *clown* e ator Ricardo Puccetti, coordenador dessa linha de pesquisa dentro do núcleo, apresentando o espetáculo *Mixórdia em marcha-ré menor,* que é

um espetáculo clássico de *clowns*, ou seja, uma seqüência de *gags* e quadros independentes entre si.

Além do trabalho interno, os atores do LUME realizam intercâmbios práticos com outros *clowns* para comparar e confrontar sua maneira específica de trabalho dentro dessa linha. Convém, portanto, fazer um breve relato dos últimos intercâmbios realizados e compará-los com a maneira específica de trabalhar o *clown* no LUME. Dessa forma, o leitor poderá aprofundar o entendimento técnico e metodológico proposto pelo Núcleo, já embasado em outros mestres de *clown*.[10]

Primeiramente, tivemos o ator-pesquisador Ricardo Puccetti realizando um encontro, em meados de 1997, com Nani Colombaioni, um mestre-*clown* italiano de tradicional família de circo, que utiliza técnicas circenses na construção da figura do *clown*, ou seja, o ator encontra seu *clown* a partir de elementos externos a ele (malabarismo, acrobacia, esquetes cômicas etc). Este caminho é oposto ao que o LUME realiza, pois, como visto, procuramos fazer com que o ator encontre *seu clown* a partir da dilatação da ingenuidade e do ridículo inerentes à sua própria pessoa; um caminho de "dentro para fora". Entretanto, pudemos constatar que ambos os caminhos buscam a mesma coisa: que o *clown* revele-se, que seu trabalho não seja estereotipado, mas orgânico e vivo.

Segundo Ricardo Puccetti, o sistema de trabalho didático e metodológico de Nani Colombaioni é o mesmo usado pelas famílias da *Commedia Dell'Arte* e, posteriormente, pelas famílias circenses. A principal característica desta metodologia é o fato de que o aprendiz é incorporado à família e passa a fazer parte do dia-a-dia e das experiências vividas por ela.

Fazem parte do aprendizado não apenas as técnicas circenses em geral e do *clown* especificamente, mas também o trabalho cotidiano que o aprendiz acaba fazendo (por exemplo, ajudar no conserto de um carro, na construção de um equipamento circense, cortar grama, tratar de animais etc.) e também a convivência humana que ele desenvolve com os membros da família.

Nas palavras de Ricardo Puccetti:

> É impressionante como realmente a família incorpora o aprendiz, com os mesmos direitos e deveres, com a responsabilidade de fazer bem os trabalhos que são a base da família. E, de outra parte, o mesmo aconteceu comigo, que me senti um Colombaioni por 15 dias. São também incríveis a afeição, o respeito humano mútuo que se estabelecem e a ligação que se cria em tão pouco tempo, tendo como base o trabalho e a convivência. Quando eu cheguei, dona Giulia e Nani me disseram: "Sinta-se como se fosse da família. Agora nós somos seu pai e sua mãe". E isso realmente aconteceu (entrevista concedida em 1998).

O trabalho em si é muito intenso: das 7h às 19h, com duas horas de almoço, sendo que Nani trabalha em, pelo menos, três grandes frentes: com o material que o aprendiz traz, o aprendizado de técnicas circenses e do repertório clássico do *clown*; e com a técnica do *clown* em si. Misturando esses elementos ele constrói, com o aprendiz, um espetáculo.

Do ponto de vista do trabalho do *clown*, o encontro com Nani Colombaioni vem acrescentar imensamente ao trabalho do LUME. Apesar de aparentemente divergentes, as duas maneiras de se trabalhar buscam o mesmo ponto.

O LUME busca primeiramente o *pessoal,* o caráter individual, aquilo que, de algum modo, é essencial à pessoa, e somente depois *o que* o *clown* vai fazer. Nani trabalha, aparentemente, de maneira inversa. Primeiro, o *clown*-aprendiz deve adquirir uma série de técnicas, memorizar e saber fazer bem as cenas, *gags* e toda a coreografia do espetáculo, para em um segundo momento, aplicar o seu caráter, a sua pessoa, o seu ritmo pessoal ao espetáculo. Esse segundo momento é justamente o que Nani chama de uma "comicidade pessoal". Ou seja, o aprendiz deve descobrir a sua maneira própria de realizar aquela *gag* ou ação cômica proposta. Em palavras de Ricardo Puccetti:

> [...] a idéia geral do espetáculo (um artista que chega para fazer um show e não faz nada direito, tudo é um desastre) surgiu a partir de mim, a partir do material que mostrei a ele; a partir das observações que ele fez de mim (nos primeiros dois dias) quando eu tentava ajudá-lo no conserto do carro etc. Em pouquíssimo tempo,

> observando-me em trabalho ou nas tarefas do dia-a-dia, ele captou a essência do meu *clown* (caminho que eu já utilizo). Também propôs caminhos interessantes no que diz respeito ao meu ritmo que, segundo ele, tem que ser bem lento. Isto para mim é corretíssimo e vem confirmar uma evolução que tem acontecido no meu trabalho de *clown*: No primeiro espetáculo de *clown* do LUME, *Valef ormos*, eu tinha um ritmo mais rápido. Com *Mixórdia em marcha-ré menor* e, principalmente, no último espetáculo, *Cravo, lírio e rosa*, e mais recentemente em *La scarpetta*, houve um acentuado *ralentar* do meu ritmo (entrevista concedida em 1998).

Nani trata de maneira muito interessante um elemento técnico básico para o trabalho de *clown*: o foco. Ele diz: "Uma ação de cada vez. O *clown* não é um doente mental que faz o público rir; é um artista que faz o seu trabalho".[11] O *clown* deve estar concentrado naquilo que está fazendo. Se está envolvido em um problema com uma cadeira, seu foco está na cadeira, mas ele tem que saber abrir esse foco para o público. E mais, saber discernir o momento de abrir ou fechar o foco.

O *clown* é puro, não é doente. Para ele, o que faz em cena é sério, mas ele tem uma outra lógica de resolução dos problemas nos quais se envolve. A construção dessa outra lógica cria uma construção de sentido, de jogo, em que ambas as partes se envolvem. Então, o público ri do *clown* e de si mesmo, pois entrou nesse jogo. E também porque percebe que todas as ações vividas pelo *clown* podem acontecer com qualquer um.

Outro domínio que o *clown* deve ter é em relação ao tipo de público que ele encontra. Ele passa a conhecer cada um e a saber como deve conduzir a cena, partindo das expectativas daquele determinado público. Mas não existem dois públicos iguais. Apesar da experiência, a qualidade do público só pode ser conhecida no momento em que o *clown* entra em cena. Nani diz que ele tem dois minutos para perceber isso e dar o tom da apresentação. E então, entra em outro detalhe de suma importância: o *tempo*.

Se o ator não tem o conhecimento do tempo necessário para tornar a ação risível, no caso de encontrar uma platéia desconhecida, ele corre o risco mais comum de acelerar as ações e procurar resolver sua partitura rapidamente. No entanto, muitas vezes isso ocorre por conseqüência do público ainda não ter entrado no jogo proposto pelo *clown*,

ou não ter entendido o absurdo da ação, que está calcada na lógica pessoal do *clown*. A aceleração descompassada da ação pode destruir a construção dessa lógica, além de tornar o trabalho mecânico e estereotipado.

Em se tratando de espetáculo, os atores que não estão em cena podem perceber as reações do público e entrar no tempo em que as características dessas reações pedem. É claro que isso é uma regra básica do teatro, mas aqui estamos tratando de um aspecto que modifica claramente a relação com a platéia, e mais, que depende da platéia para definir seu percurso. E o *clown* pode buscar um espectador ou partes da platéia que reajam mais aos seus estímulos e encontrar mecanismos para envolvê-la como um todo. Todos esses elementos colocados por Nani confirmam a maneira de se trabalhar o *clown* no LUME, pois nesses tópicos trabalha-se da mesma maneira.

Outra contribuição importante desse intercâmbio está ligada à maneira que Nani usa para encontrar a essência dos *clowns* com quem ele trabalha. Além do contato familiar cotidiano, Ricardo Puccetti fala de sua experiência:

> Nani ficava me mostrando coisas e me dando coisas para fazer, num ritmo tão maluco que não me deixava pensar. Eu acabava ficando confuso e agindo como *clown*. Eu fui começando a gostar de fazer isso, e cada coisa que ele me pedia eu fazia com o prazer do *clown* quando está em cena. Ele provocou esta reação fora de cena (entrevista concedida em 1988).

Essa dinâmica não foi construída somente para que o mestre entendesse a lógica daquele *clown*, mas também para que o ator percebesse a sua lógica enquanto agia como *clown*. Com isso, o ator encontra uma maneira de exercitar seu *clown* cotidianamente e, portanto, muito verdadeiramente. É como se o ator aprendesse a sublinhar características próprias que indicassem o caminho do seu *clown*. Após dois dias observando as atitudes de Ricardo Puccetti, Nani disse: "Já entendi o espetáculo que vamos fazer. Você é daquele tipo que tenta fazer tudo, mas não faz nada direito".[12]

Outra questão interessante que Nani coloca diz respeito à tranqüilidade que o *clown* deve ter ao executar uma ação, ou antes de executá-la. Ele diz que o *clown* deve

conversar com seus objetos, cantar para eles, dar o tempo para a ação acontecer, sem pressa. O que não impede que existam aqueles *clowns* que são muito rápidos, pois é nessa rapidez que eles encontram seu embaraço. Mas, de qualquer maneira, o ator por trás do *clown* precisa ter clareza e calma para não tornar esse embaraço uma seqüência tão desordenada na qual o público não consiga entrar para jogar. A calma na ação e a "conversa" com objetos transformam o objeto em interlocutor do *clown*. É assim que se cria a lógica própria destas ações que o público contemplará, e mesmo sem querer comparará com sua própria lógica. Graças a este duplo jogo, o *clown* revela-se como ser pensante, como normal, e é no desencontro entre a *lógica do clown* e a *lógica do público* que reside o riso. Outros pontos em comum na visão do LUME.

Como complemento ao raciocínio de Nani, encontramos em um texto de Franki Anderson, outra mestra de *clown*, a sua maneira de ver esse tempo, essa calma.

> Where are you running to so fast?
> How much time have you got?
> To stop
> Whatever you're doing
> Wherever you're going
> to take your time
> to play
> in the empty space
> Zero
> The void
> The unknown
> Wait
> for the impulse
> to set in motion
> *the game of life*[13]

O contato entre Franki Anderson, em Bristol, Inglaterra, e a atriz-pesquisadora do LUME, Raquel Scotti Hirson, foi mais um encontro com pessoas interessadas na

pesquisa de *clown* a partir de sua corporeidade. Franki Anderson foi mestre da atriz e *clown* brasileira Ângela de Castro, com quem o LUME também intercambiou.

Franki Anderson quase não fala em *clown* no desenvolvimento de seu trabalho. Ela denomina *fool* a sua busca. O *fool* foi traduzido por Ângela de Castro como o "anjo-da-guarda" do *clown*, ou seja, um ser imaginário que o faz mover-se, assim como o "fantasma" de Natsu Nakajima, descrito anteriormente. Da mesma maneira que o ator do LUME busca em seu centro a motivação para realizar ações físicas e vocais, Franki busca esvaziar esse centro para ser preenchido com os comandos que vêm dessa energia externa. Por isso também a calma. Calma para encontrar esse vazio e deixar a voz desse ser imaginário guiar o *clown*. Aqui também vemos um paralelo com o Butô de Natsu Nakajima, quando diz que o ator/dançarino tem que buscar primeiramente o vazio, para que seja, posteriormente, *preenchido* pela dança.

Talvez não seja necessário discutir seus pontos de partida, pois o que interessa aqui é que Franki Anderson parte desse vazio e dessa calma para chegar ao corpo e às ações físicas, e é nesse ponto que encontramos a semelhança de nossa busca. Ela trabalha algo muito semelhante aos elementos plásticos, onde, na segmentação das articulações, o ator encontra canais para colocar suas energias, moldando-as em ações físicas, ou seja, deixando que a musculatura "cante" essas energias. Esse princípio é usado tanto por Franki quanto pelo LUME, como via de descoberta de ações que afloram na vida do ator e do *clown*.

Essa forma de agir assemelha-se muito a uma dança. Ela propõe que o *clown* dance suas próprias energias e que também dance com objetos e companheiros de trabalho. Dançar com o objeto significa, por exemplo, dançar para ele, dançar com ele ou dançar segundo a lógica dele. Cria-se, então, uma forma lúdica de movimentação e relação, também encontrada pelo LUME nos elementos plásticos, na prática do *clown* e, de certa forma, também em Nani Colombaioni.

Sua discípula, Ângela de Castro, seguindo a via lúdica proposta por Franki, aprofunda suas pesquisas a partir do *prazer* do *clown*, ou seja, o prazer de simplesmente estar, independentemente da situação.

Ângela de Castro é uma atriz brasileira, pesquisadora da técnica do *clown*. Morando há dez anos na Inglaterra, participou de diversos grupos locais, com os quais aprofundou suas pesquisas. Atualmente, atua no espetáculo *Snowshow* com o *clown* russo Slava Polunin, em *tournê* pela Europa, América do Sul, Estados Unidos e Rússia.

O LUME e Ângela de Castro já haviam estabelecido contato, em agosto de 1997, no Festival de Clown realizado em Curitiba, quando apresentamos o espetáculo *Mixórdia em marcha-ré menor*. Nessa ocasião, surgiu o desejo de realizarmos uma troca de experiências, já que eram muitos os pontos de encontro de nossas pesquisas.

Em outubro daquele mesmo ano, Ângela ministrou, em São Paulo e no Rio de Janeiro, o *workshop* sobre técnica de *clown* intitulado "A arte da bobagem", do qual foram convidadas a participar duas atrizes-pesquisadoras do LUME, Raquel Scotti Hirson e Ana Cristina Colla.

Descreveremos, a seguir, alguns pontos de encontro, princípios comuns entre o LUME e Ângela de Castro na maneira de abordar o *clown*:

GENEROSIDADE e CORAGEM: "Generosidade é a arte de dar e receber".[14] Coragem para desnudar-se, expor fraquezas e segredos, revelar.

PRAZER: De ser e estar, da descoberta, do jogo, do brilho nos olhos.

JOGO: Como forma de descoberta do prazer, do envolvimento, da relação constante com o parceiro, com os objetos que o cercam, com o público. Mesmo trabalhando com códigos precisos que compõem o repertório de cada *clown*, ele deve estar sempre aberto a surpresas e adequações. Alia-se a técnicas corpóreas de representação para conquistar a liberdade de jogar. Suas palavras estão em seu corpo, ritmo, musculatura. Interage com os estímulos dos espectadores, mesmo tendo seqüências precisas.

CUMPLICIDADE ENTRE *CLOWN* E PLATÉIA: A aceitação e a crença no jogo estabelecido é como se ambos, ator e público, cada um com seu remo, guiassem uma mesma canoa, interligados, conduzindo a ação. Quando o jogo e a cumplicidade se estabelecem, ator e espectador caminham lado a lado, num fluxo constante.

Esses são apenas alguns pontos que, desmembrados, dão origem a novos temas. É importante frisar que esses temas não se restringem somente ao trabalho do *clown*, mas permeiam, também, como já visto, todo o trabalho do LUME. Muitos são os pontos de encontro entre as técnicas corpóreas pessoais de representação, a dança pessoal, a mímesis corpórea e o *clown* e o sentido cômico do corpo. Todos partem de princípios comuns que se complementam entre si. O aprofundamento em um desses temas trará sempre benefícios para os demais.

Assim sendo, verifica-se no *clown* a possibilidade de se entrar em contato com elementos corpóreos e humanos até então não tocados pelo ator: a energia sutil, lírica e delicada, a coragem da entrega e de assumir o ridículo, a relação real e verdadeira com o público, com os parceiros e com os elementos inanimados, a improvisação *com* um estado e uma lógica, o prazer de simplesmente ser. Na verdade, o riso é, simplesmente, uma conseqüência desses elementos e desse estado puro do *clown*.

> O *clown* trouxe sensações físicas totalmente novas. Isso porque antes do *clown* eu acreditava que o treinamento tivesse que ter um ar meio carrancudo, uma espécie de seriedade pouco produtiva, um mal entendido na maneira de conduzir a disciplina. O *clown* me permitiu "ser" mais. É como se antes o que eu entendia por "ser" ainda estivesse muito próximo daquilo que eu idealizava e não do que de fato era. O *clown* também tem essa coisa meio camaleônica de me permitir ser o que eu quiser, mas difere da mímesis e dos animais, pois eu também posso ser da maneira que eu quiser, não há um modelo a ser seguido. O olhar do trabalho do *clown* já tem uma conotação bem diferente, pois existem vários ângulos, várias lógicas. Foi importante para aprender a dialogar com o público. Não sei explicar muito bem o porquê, mas agora que tenho o *clown* num estágio mais desenvolvido, sinto que posso "estar" em qualquer tipo de trabalho (Raquel Scotti Hirson, entrevista concedida em 1997).

Talvez essa sensação, descrita pela atriz, de "estar' em qualquer outro trabalho, depois de ter iniciado e aprofundado seu trabalho de *clown*, seja porque o *clown* ensina o

ator a simplesmente *ser*. A usar uma máscara que revele em vez de esconder sua vida interna, sua organicidade. Como diz Iben Nagel Rasmussen (atriz do Odin Teatret), a energia do *clown* ensina às outras energias do ator a flutuar e também a voar, faz com que o ator "seja" e "esteja"; ensina a verdade, uma verdade ridícula, ingênua e principalmente generosa, que, dilatadas, acabam englobando todo o ser e todo o trabalho do ator.

Notas

1 Renato Ferracini. "Diário de trabalho". Mimeo, 1993.

2 Jesser Sebastião de Souza é ator do LUME até hoje; enquanto eu trabalhava um "gato', ele estava trabalhando um "macaco pequeno".

3 Renato Ferracini. "Diário de Trabalho". Mimeo, 1993. Algumas dessas matrizes foram usadas, posteriormente, para a montagem da cena "Lobisomem" no espetáculo *Contadores de estórias.*

4 Questões praticadas e discutidas em intercâmbios entre Natsu Nakajima e LUME em 1991, 1994 e 1996.

5 Renato Ferracini. "Diário de trabalho", 1993.

6 Carlos Roberto Simioni. Mimeo, 1998.

7 Raquel Scotti Hirson. "Relatório científico". Mimeo, 1998.

8 Ana Cristina Colla e Raquel Scotti Hirson. "Relatórios científicos". Mimeo, 1998.

9 Aqui todas as definições e conceitos de *clown*, estão embasadas nas pesquisas desenvolvidas pelo LUME. Portanto, não podem ser consideradas definições universais, mas uma definição específica dentro do nosso âmbito de trabalho.

10 Os relatos e comparações a seguir foram retirados e embasados no "relatório científico" do projeto "Mímesis corpórea – A poesia do cotidiano", do qual participo como ator-pesquisador colaborador no trabalho prático, e também ativamente das reflexões conjuntas teóricas que advêm da prática, e ainda em entrevista gravada com o ator Ricardo Puccetti, que participou do intercâmbio com Nani Colombaioni. Mimeo, 1998. Esses relatórios e entrevistas estão à disposição na sede do LUME para apreciação e, em breve, alguns textos desses relatórios, serão publicados na *Revista do LUME.*

11 Palavras de Nani, segundo Ricardo Puccetti, em entrevista. Mimeo, 1998.

12 Ricardo Puccetti. "Diário de trabalho". Mimeo, 1997.

[13] "Aonde você vai correndo tão rápido? Quanto tempo você tem? Parar. Não importa o que esteja fazendo. Não importa aonde esteja indo. Permita-se o tempo de jogar, de brincar no espaço vazio. O zero. O vácuo. O desconhecido. Aguarde o impulso que põe em ação o jogo da vida". Trad. de Renato Ferracini. Franki Anderson, retirado de um *folder* de divulgação de *workshop*, 1988.

[14] Ângela de Castro, p. 5. Mimeo, 1997.

A montagem

A criação é, antes de mais nada, a plena concentração de toda a natureza espiritual e física.
Konstantin Stanislavski

O ator, nesse momento, já passou por todo o treinamento pré-expressivo e também pesquisou maneiras de coletar matrizes pessoais, criando um vocabulário de ações, que é a ponte para a posterior aplicação cênica. Chegou o momento de encontrar os meios e ferramentas para aplicar suas matrizes na cena.

Antes de adentrarmos especificamente no assunto em questão, convém esclarecer que essa técnica pessoal de representação de ator proposta pelo LUME independe da estética em que ela vai ser utilizada. Sendo uma técnica pessoal, ela pode ser aplicada e utilizada dentro de qualquer estética proposta. Podemos falar, então, numa *estética* do ator, onde sua expressão viva está no comando. Utilizando a *variação de fisicidade,* suas matrizes podem tornar-se naturalistas ou expressionistas. O trabalho de *clown* pode ser utilizado para montar *gags* circenses ou um intimista *Esperando Godot.* Assim sendo, faremos alguns apontamentos, neste capítulo, de maneiras e exemplos de como o ator pode utilizar sua técnica pessoal de representação na montagem de espetáculos e na construção de personagens.

Juntamente com a técnica adquirida durante o treinamento coletivo e individual, o ator deve, também, buscar entender, dentro de seu contexto de trabalho, a estrutura

cênica para poder aplicar suas descobertas e avanços técnicos nessas mesmas estruturas, percebendo a funcionalidade ou não de sua técnica.

O LUME, além de criar e dirigir seus próprios espetáculos, realiza também espetáculos e intercâmbios com outros diretores, verificando e analisando outras possibilidades de aplicação de suas pesquisas corpóreas e vocais. Já foram realizadas experiências desse porte com Natsu Nakajima (Japão) com o espetáculo *Sleep and reincarnation from the empty land*; com Iben Nagel Rasmussen (Odin Teatret, Dinamarca) com o projeto *Vindenes Bro*; e mais recentemente, com Anzu Furukawa (Japão) em *Afastem-se vacas que a vida é curta*; com Nani Colombaioni (Itália) com o espetáculo *La scarpetta*; e com Kai Bredholt (Odin Teatret, Dinamarca) em trabalhos práticos de rua com o espetáculo *Parada de rua*. Algumas comparações desses trabalhos com relação à proposta do LUME já foram colocadas nos capítulos anteriores.

Os primeiros experimentos sobre a aplicação das técnicas corpóreas estudadas e desenvolvidas no LUME tiveram como primeiro "diretor" o próprio fundador do LUME, Luís Otávio Burnier. Colocamos a palavra "diretor" entre aspas pois Luís Otávio Burnier era, antes de tudo, um ATOR. Ser ATOR determina, nesse caso, uma maneira particular de direção, pois um ator-diretor dirige a partir do ator, e não da concepção cênica. Assim, todo o espetáculo do LUME parte das ações físicas/vocais do próprio ator, já pré-elaboradas e codificadas por ele. A cena não é pré-definida ou predeterminada pelo diretor, mas é construída a partir das ligações e da manipulação, no tempo e no espaço, das matrizes corpóreas e vocais orgânicas do ator, cabendo ao diretor criar, dentro dessas ligações e dessa seqüência de matrizes, um encadeamento lógico que permita ao espectador estar inserido dentro do universo e contexto propostos pelo espetáculo.

Em palavras do próprio Luís Otávio Burnier:

> O ator dotado de técnica trabalha com a noção de montagem, de colagem, de modelagem. [...] A "construção" de um personagem é, neste caso, mais próxima da imagem evocada pela própria palavra construção, ou seja, a somatória de elementos, um tijolo colocado após o outro. Sem precisar criar ações, o ator recorre a elas como se estivesse compondo, como um músico que não cria as notas, mas

> a ordem delas, variando com as possíveis diferenças de intensidade e de duração (1994, p. 44).

Essa maneira de direção e construção das personagens foi, e está sendo, experiência dentro do LUME no que tange à montagem de espetáculos. Dentro da linha da dança pessoal, como *Kelbilim, o cão da divindade* e *Cnossos*, ambos com direção de Luís Otávio Burnier, foram utilizadas matrizes corpóreas e vocais dos atores, ligadas organicamente entre si, como matéria-prima para montagem dos espetáculos. Mesmo dentro das outras linhas:

1) *Clown* e o sentido cômico do corpo, com os espetáculos *Valef ormos* (direção de Luís Otávio Burnier), *Mixórdia em marcha-ré menor* (direção de Ricardo Puccetti), *La scarpetta* (direção de Nani Colombaioni e Ricardo Puccetti), *Cravo, lírio e rosa* (direção de Ricardo Puccetti e Carlos Roberto Simioni).
2) Mímesis corpórea, com os espetáculos *Wolzen* (direção de Luís Otávio Burnier), *Taucoauaa panhé mondo pé* (direção de Luís Otávio Burnier), *Contadores de estórias* (direção de Ricardo Puccetti), *Café com queijo* (criação de Ana Cristina Colla, Jesser de Souza, Raquel Scotti Hirson e Renato Ferracini) e *Um Dia...* (criação de Ana Cristina Colla, Raquel Scotti Hirson e Naomi Silman, com direção de Naomi Silman).

Foram utilizadas ações e matrizes do material já elaborado pelos atores. O que mudava era a origem dessa ação física e vocal. No caso do *clown*, a dilatação e corporificação da ingenuidade e do ridículo do próprio ator e, no caso da mímesis, a imitação e codificação de ações físicas e vocais encontradas no cotidiano e, ainda, em algumas cenas de *Contadores de estórias*, as ações codificadas provenientes do trabalho com objetos e com animais.

Como já dito, o LUME não possui um conceito estético do produto teatral, pois esse não é o elemento de busca, mas uma pesquisa da organicidade e do humano do ator e dos meios pelos quais essa organicidade são operacionalizadas de maneira objetiva no corpo e na voz. Claro que essa pesquisa só tem sentido prático se essa organicidade puder ser colocada em cena de uma maneira otimizada, mas não por meio de uma

estética preestabelecida que, de certa forma, sufoque a vida da ação. O LUME entende a montagem como aquele escultor que, perguntado sobre como esculpir um cavalo tão perfeito na pedra, responde: "É só tirar da pedra tudo o que não é cavalo". Buscamos tirar da cena tudo o que não é orgânico e vivo. A direção deve ouvir o ator, assim como o escultor ouviu a pedra. E para isso, deve existir confiança mútua e, principalmente, respeito mútuo entre ator-diretor.

Academicamente falando, os espetáculos são, para os atores-pesquisadores, uma valiosa forma de publicação. Uma publicação é tornar algo público, portanto, uma apresentação de um espetáculo é tornar o trabalho de pesquisa do ator público. Por meio das palavras escritas, em livros, artigos, teses e dissertações é possível dizer qualquer coisa, possivelmente até uma não verdade, que, de alguma forma, camuflada por recursos de retórica, e embasada em visões particulares e parciais de algumas fontes, possa ser crível. Felizmente, o mesmo não acontece com ações físicas e vocais em estado de representação: se ela não for viva, verdadeira e orgânica, a mentira é visível. Mas acredito que a aceitação disso nos meios acadêmicos ainda possa levar um tempo considerável de discussão.

Dentro das apresentações, o ator pode testar todas as possibilidades que durante anos, meses e horas buscou, treinou, codificou e sistematizou em sala, numa busca prática e solitária. Se funcionar durante a apresentação, o ator volta para a sala e pode aprimorar sua técnica; se não funcionar, ele deve pesquisar e buscar uma nova maneira de articular, técnica e organicamente, seu material, entendendo e aprimorando o que não funcionou. A apresentação teatral, não como produto estético, mas como possibilidade de comunhão ator-espectador, podemos dizer, é o objetivo final e último do trabalho do ator, mesmo que ele tenha calcado todo seu trabalho em procedimentos pré-expressivos. Afinal, o pré-expressivo somente pode existir se pressupomos o expressivo.

As ligações ou ligâmens orgânicos

A personagem, o ritmo cênico e o encadeamento da seqüência são definidos por ações físicas e vocais predeterminadas pelo ator, dentro de seu vocabulário, ligadas entre

si de maneira clara e precisa. A essas pequenas ligações entre as ações Luís Otávio Burnier deu o nome de "ligâmens". Dentro dessa experiência, cabe ao diretor a importante tarefa, como já falado, de encontrar uma seqüência orgânica entre as diversas ações físicas e vocais do(s) ator(es) e os seus respectivos ligâmens. Abaixo, encontram-se alguns tipos de ligâmens utilizados e testados nos espetáculos do LUME, já descritos na tese de doutoramento de Luís Otávio Burnier:[1]

Ligâmens do tipo simples – são ligâmens cuja passagem de uma ação para outra se dá sem a introdução de elemento novo, de modificação ou adaptação.

- *Seco.* Na ligação entre duas matrizes distintas. A passagem de uma para outra é realizada de maneira simples e delicada.
- *Direto.* Ligação entre duas matrizes distintas, onde em algum ponto da primeira o impulso é igual ao da segunda. Nesse momento comum, a segunda matriz entra de maneira direta.
- *Coincidente.* Duas matrizes cujo foco orgânico é igual, ou seja, o *coração* da primeira é igual ao *coração* da segunda. A primeira ação parece ter uma continuação na segunda, mesmo sendo ambas de origens completamente diversas.
- *Melting.* A passagem do final de uma ação para o início de outra opera-se como se a primeira "derretesse" até chegar à outra. A primeira ação é feita até seu término, derrete da figura final à figura de início da próxima ação, que então será feita até seu término.

Ligâmens do tipo composto – são ligâmens que se operam por meio da inserção de um novo elemento entre as ações a serem ligadas.

- *Brusco ou súbito.* Acrescenta-se um impulso no momento da ligação. A diferença entre este ligâmen e o *seco*, é simplesmente o impulso acrescentado. Este impulso pode ser mais ou menos forte, segundo a necessidade.
- *Gongo.* Acrescenta-se um impulso forte que ecoa como um gongo para entrar na próxima ação. O impulso acontece quando o ator atinge o final da primeira ação, e durante o eco deste impulso, entra-se na ação seguinte.

- *Fragmentado.* A ligação é fragmentada em partes: primeiro, uma parte do corpo entra na nova ação, depois, o restante. As passagens entre as partes diferentes não necessariamente têm dinâmicas iguais.
- *Respiração.* É por meio da expiração e inspiração que se opera a ligação.

Ligâmens do tipo complexo – são ligações que envolvem um conjunto maior de elementos. Muitas vezes, são ligações entre seqüências inteiras de ações. Neste caso, pode-se inserir uma ação inteira para fazer a ligação. Chamemos a ação inserida de "ação-ligâmen". Então, teremos um ligâmen que vai operar a ligação da primeira seqüência à ação-ligâmen, a própria ação-ligâmen adaptada ou não; e outro ligâmen para operar a ligação da ação-ligâmen com a segunda seqüência. Nos ligâmens do tipo complexo podem acontecer diversas adaptações: tirar ou pôr, diminuir ou aumentar, partes da ação-ligâmen, mudar a direção do olhar ou de partes do corpo, espelhar a ação-ligâmen, entre outras transformações possíveis. Podemos citar alguns exemplos:

Cena: "Lobisomem" – **Espetáculo:** *Contadores de estórias*

Matriz	Procedência	Ligâmen
Seu Patrício	Mímesis corpórea	**Ligação complexa:** 1) **Ligação fragmentada:** entrando primeiro os impulsos abdominais da próxima ação; 2) Posteriormente, ainda com os impulsos, **Melting** para...
Pássaro ferido variação de fisicidade – matriz diminuída no espaço	Dinâmica com objetos	**Seco** para...
Gato espreitando	Trabalho com animais	**Respiração/expiração** para...
Seu Patrício	Mímesis corpórea	**Seco** para...

Matriz	Procedência	Ligâmen
Pássaro ferido	Dinâmica com objetos	**Brusco** para...
Seu Patrício pedindo (variação de fisicidade – matriz ampliada no espaço	Mímesis corpórea	**Ligação complexa:** 1) **Brusco** para *ação-ligâmen* de gato com voz de garganta; 2) **Seco** para...
Gato espreitando (variação de fisicidade de na cena – ampliando)	Trabalho com animais	Ação de deslocamento da base para a direita e **Seco** para...
Bobo da corte	Dinâmica com objetos	**Brusco** para...
Gato procurando	Trabalho com animais	**Melting** para...
Monstro (variação – omissão dos braços)		Dinâmica com objetos **Ligação fragmentada:** primeiro cabeça depois corpo para...
Gato atacando	Trabalho com animais	**Ligação complexa: Seco** para *ação-*
		ligâmen de girar em nível baixo, **Melting** para...
Gato seduzindo	Trabalho com animais	**Ligação complexa: Seco** para *ação-ligâmen* vocal da matriz Pássaro ferido. **Brusco** para...
Gato lambendo (variação de fisicidade na cena – ampliação do ritmo)	Trabalho com animais	**Ligação fragmentada:** Primeiro, **Direta** para ação vocal alongada da matriz Pássaro ferido, depois, **Seca** para ação física da matriz...
Pássaro ferido	Dinâmica com objetos	**Seco** para...
Gato procurando	Trabalho com animais	**Brusco** para...

Matriz	Procedência	Ligâmen
Lua	Dinâmica com objetos	**Respiração/expiração** para...
Seu Patrício	Mímesis corpórea	**Seco** para...
Lamparina	Dinâmica com objetos	Sai de cena

O trabalho com o texto

O trabalho com o texto dá-se pela sobreposição/colagem do próprio texto na ação vocal previamente codificada ou em algum ressonador. Aqui, é importante ressaltar, o texto é sobreposto à musicalidade, vibração, energia e intenção proposta pela matriz vocal ou ressonador. Esquece-se, a partir daí, o caráter semântico do texto, não importando, nesse caso, o significado das palavras em si, mas sim a organicidade das matrizes.

Dessa forma, a intenção de cada palavra pronunciada pelo ator será dada pela corporeidade e fisicidade da matriz vocal ou do próprio ressonador, e não pelo contexto sígnico da palavra ou da situação dramática proposta pelo texto. Podemos afirmar que a matriz vocal, para o ator não interpretativo, precede a palavra ou o texto dramático.

Dentro desse pressuposto, podemos, a partir de uma matriz vocal mimética, trocar o texto original por outro, uma poesia, por exemplo, mantendo a mesma musicalidade e vibração vocal anterior. Podemos desconstruir o texto, dizendo cada palavra ou frase com um tipo de ressonador ou matriz vocal. Essa maneira particular de utilização das palavras, esquecendo seu caráter semântico, faz com que haja um redimensionamento do próprio significado da palavra ou frase, reconstruindo-as dentro do universo orgânico vocal do ator.

Podemos citar aqui, também, alguns exemplos:

Cena: "Uirapuru" – **Espetáculo:** *Contadores de estórias*

Matriz vocal	Procedência
Tartarugona	Dinâmica com objetos

A essa matriz vocal sobrepõe-se um texto, no caso, a história da lenda do Uirapuru, que será contada segundo a musicalidade, ritmo e dinâmica proposta pela matriz, e não pela história em si.

No exemplo a seguir, pode-se observar um poema de Hilda Hilst sendo colado em matrizes vocais e ressonadores distintos:

Cena: "Sedução" – **Espetáculo:** *Kelbilim, o cão da divindade*

Matriz vocal ou Ressonador	Texto
Sussurro	Olhai,
Matriz adolescente	Adolescentes,
Ressonador de garganta	Machos,
Ressonador de nuca	Fêmeas,
Ressonador garganta sem projeção	Velhas,
Matriz agudo	Colocai vossas mãos sobre as genitálias
Voz Iben normal	Faminto, caminho, vagaroso
Ressonador de peito	Ó, pelos, deuses, quero lamber-vos a cona.
Matriz gralha	Quero adestrar caralhos.
Voz Iben com projeção	Quero o néctar augusto de vaginas e falos.
Sussurro	Centuriões, moçoilos, guerreiros, senadores,
Matriz agudo	Atentai,
Ressonador de peito	Uma leoa anda solta e persegue tudo aquilo que é vivo, molha, incha e cresce.

A construção de personagens

Como já deve ter ficado claro, existem várias maneiras de construir a ação cênica. Na verdade, quase não existe o conceito de *personagem*, mas, antes, de matriz orgânica. A personagem é criada a partir de uma seqüência orgânica de tais matrizes, como é o exemplo acima do lobisomem e da mulher que conta a história do uirapuru, ou ainda, de todo o espetáculo *Cnossos,* de Ricardo Puccetti.

Cria-se buscando as equivalências das matrizes em relação ao contexto, e não a partir da imagem própria das personagens ou de definições colocadas no texto dramático. Podemos chamar essa maneira de montagem de "seqüência de equivalências".

Uma outra maneira é simplesmente transpor a matriz física/vocal pura para a cena. Ela, a matriz, é vestida e caracterizada com um figurino, mas as ações, os movimentos, os impulsos e tudo que a gerou estão colocados da mesma maneira na cena, sem nenhuma variação de fisicidade. No espetáculo *Contadores de estórias,* várias são as "personagens" que foram transpostas para a cena, relacionando-se com o público de maneira direta. Geralmente, as matrizes miméticas são mais fáceis de ser transpostas, principalmente quando a estética proposta busca essa relação direta das imitações com o público, dentro de um contexto "cotidiano" e realista, como é o caso da montagem acima mencionada.

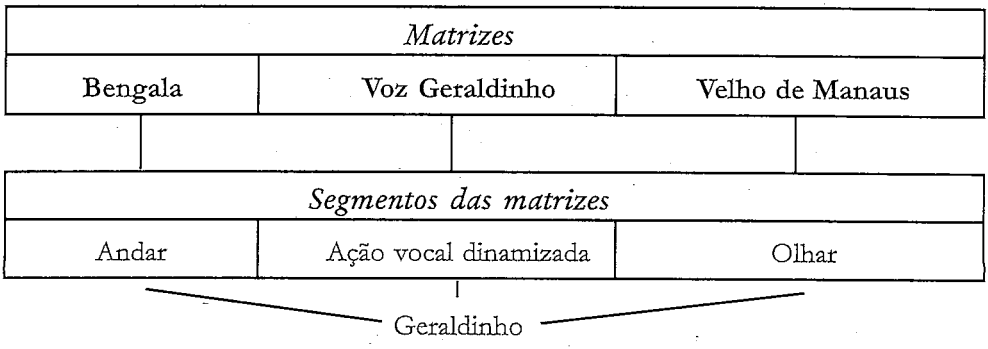
Porém, as matrizes de outros trabalhos também podem ser transpostas, como é o caso da matriz "Lamparina", proveniente do trabalho com objetos, também *transposta* para o mesmo espetáculo. Podemos chamar esse tipo de construção de "transposição de matrizes". Uma terceira maneira é a *montagem por segmentos, por meio da variação de fisicidade.* Nesse caso, o ator, a partir de segmentos de várias matrizes, monta uma matriz nova, diferente de todas as outras. Citarei, como exemplo, o caso da personagem "Geraldinho", criada pelo ator Jesser Sebastião de Souza, também para o espetáculo *Contadores de estórias.*

Partindo das matrizes de base:

- **Bengala**, de uma imitação de um senhor idoso das proximidades da sede do LUME.

- **Voz do Geraldinho**, que foi um contador de "causos" em Goiás. A partir de uma fita cassete com gravação desses "causos", Jesser imitou a dinâmica vocal e também o texto, criando uma matriz vocal.
- **Velho de Manaus**, imitação de um senhor idoso do asilo de Manaus, recolhida em pesquisa de campo para mímesis corpórea, em 1993.

O ator, primeiramente, segmentou a *matriz bengala*, separando apenas o andar. A *matriz vocal* tinha uma dinâmica lenta; o ator, então, dinamizou a matriz vocal, deixando-a num ritmo ligeiramente mais acelerado. Posteriormente, segmentou também a matriz do *velho de Manaus*, separando apenas a ação de olhar. Sobrepondo-se os três segmentos, um de cada matriz, o ator criou o Geraldinho. O esquema a seguir deixa mais clara essa construção:



Como visto, são grandes as possibilidades de montagem e criação da personagem, quando mesclamos os conceitos de "matriz", "ligâmens" e "variação de fisicidade". Existe, ainda, uma particularidade quando falamos em montagem de personagens a partir do *clown,* que é necessário ser explanado.

Como já dito, o *clown* não interpreta, ele simplesmente *é*. Como trabalhamos a partir de um estado, uma lógica e uma maneira específica de relacionamento, o *clown* pessoal sempre se aprofundará dentro desses elementos pessoais, dificilmente mudando efetivamente seu comportamento em relação ao meio; afinal, o *clown* é a dilatação do

ridículo e da ingenuidade do próprio ator. Assim sendo, ao criar uma personagem a partir desses elementos, o ator não estará criando um outro *clown*, mas criando a partir do seu próprio *clown*. Dessa forma, o *clown* de uma das atrizes, chamado Quifrô poderá representar uma Ofélia, mas será a Quifrô fazendo isso, dentro de sua lógica específica. Um Carlitos será sempre Carlitos, mesmo representando um *Grande ditador*. Essas experimentações com relação à criação a partir do *clown* são novas para o LUME. Os primeiros passos nessa aplicação foram dados, recentemente, no espetáculo *La scarpetta*, de Ricardo Puccetti, em que o ator apresenta vários tipos: um músico, um mágico, um cantor, mas todos a partir de seu *clown* teotônio.

Dessa forma, o ator, depois de codificadas suas matrizes por meio dos trabalhos de ponte, pode treinar a construção de cenas e seqüências das matrizes, utilizando os trabalhos básicos, colocados acima, e que topificamos agora:

- Seqüência de equivalências;
- Transposição de matrizes;
- Montagem por segmentos por meio da variação de fisicidade;
- *Criação de personagens/tipos a partir do clown.*

• • •

Finalmente, o ator terá a possibilidade de doar sua flor ao público. Ele cultivou a semente nos trabalhos pré-expressivos, regando-a com os diversos trabalhos e treinamentos. Viu essa semente transformar-se em botão, na forma de matrizes, nas *pontes*, tratando esse botão com a *codificação, vida* e *organicidade*, presenciando, finalmente, o desabrochar de suas flores. Depois colheu todas elas, pelo menos as mais belas e vistosas naquele momento, arranjou-as em um ramalhete, enlaçando-as com os *ligâmens*. Utilizando uma ferramenta chamada *variação de fisicidade,* cortou alguns espinhos de uma, aparou algumas folhas de outras, agrupou duas ou três flores em um só talo e tirou o talo de duas outras, deixando somente a flor. Finalmente, embrulhou em papel de *espe-*

táculo, entrou em cena e entregou seu ramalhete a todos os presentes através dos olhos e de vibrações desconhecidas mas perceptíveis. Saiu de cena vazio de suas flores, mas preenchido pela troca com o público, e voltou ao jardim para preparar outro ramalhete para a noite seguinte.

Nota

[1] Os conceitos de "ligâmens" que seguem são um resumo retirado da tese de Luís Otávio Burnier, "A arte do ator. Da técnica à representação", 237 a 239, passim.

Conclusão

A verdade está em vários territórios.
Existem várias verdades.
Natsu Nakajima

Não existe um método de formação de ator. Essa afirmação pode parecer contraditória, já que este trabalho trata justamente de uma proposta metodológica para a formação de um ator não interpretativo.

Um ator nunca estará formado. Essa é outra afirmação que também pode parecer estranha dentro deste contexto, já que o presente trabalho trata de dar ferramentas para uma suposta formação do ator.

As palavras são perigosas para afirmar e teorizar qualquer vivência prática no âmbito teatral. Outra contra-afirmação, depois de páginas e páginas de tentativa de uma suposta teorização e conceituação de um fazer teatral.

O CD-ROM – um suporte virtual. O termo "virtual" parece diluir totalmente nossa tentativa de objetivar as palavras e conceitos por meio de um suporte persistente.

Tudo isso considerado, a conclusão deste livro começa do zero, do verbo inicial, como se nada tivesse sido escrito ou conceituado, digitalizado ou substancializado, gravado e discutido. Talvez assim seja o teatro, o universo que se faz em um momento para desfazer-se no momento seguinte.

> O teatro não é uma ciência exata, um território onde se podem alcançar certos resultados objetivos, transmiti-los e desenvolvê-los. Os resultados e as soluções são encontrados pelos atores e morrem com eles. Porém, os espectadores percebem como sinais objetivos as ações articuladas do ator, que por outro lado, são o resultado de um trabalho subjetivo. Como pode fazer o ator para ser a matriz dessas ações, e, ao mesmo tempo estruturá-las em sinais objetivos cuja origem se encontra em sua subjetividade? Esta é a verdadeira essência da expressão do ator e de sua metodologia. É impossível descobrir a fórmula, o material, os instrumentos que poderiam dar uma resposta definitiva a essa pergunta (Barba, 1991, p. 32).

Na pesquisa teatral, cada vez mais fica claro que o caminho não são as respostas únicas, mas a busca das respostas que sempre insistem em retornar. Talvez porque não exista uma única resposta, mas sim um conjunto delas que se articulam conforme o entendimento e leitura de cada ator, diretor, intérprete e dançarino. Estes pesquisam as possíveis respostas em seu próprio trabalho, em seu próprio corpo e principalmente em seu próprio ser.

Até agora, mostramos apenas uma dessas articulações, provocada pela busca das respostas que suscitam o teatro, e dessa forma, ela não tem a mínima pretensão de ser única, certa, singular ou inovadora, mas apenas uma possível leitura da verdade teatral.

E essa verdade teatral, no caso genérico, é a busca da verdade cênica ou, em outras palavras, a busca da vida orgânica em cena. No caso do ator, é o que ele busca intensa e incessantemente: a maneira viva de articular sua arte, a maneira viva de comunicar-se, de doar-se.

Passamos, nesse breve estudo, por grandes pensadores, muitas teorias, princípios e conceitos complexos. Mas tudo cai por terra quando um ator está vivo em cena. Quando, de alguma forma, Apolo e Dionísio dão-se as mãos, entrelaçando o ator em seu fazer teatral. Nesse momento, todas as teorias esvaziam-se ou parecem tão ínfimas e pequenas ante aquele ato que nos sentimos envergonhados por engendrá-las, pois no teatro, nesse momento vivo do ator, estamos presenciando o ato primitivo e primeiro da verda-

deira criação humana. No teatro, no momento vivo do ator em cena, estamos presenciando, além do produto, o próprio ato da criação do ator, acontecendo ante nossos olhos; e a visão desse ato é tão sublime que nos revoluciona, pois a criação é, em si, revolucionária.

Portanto, resta ao ator trabalhar-se e descobrir-se. A teoria talvez não o ajude nessa busca, pois é uma pesquisa prática, perceptiva, sensorial, corajosa e criadora-revolucionária. Ele deve viver sua criação e, somente depois, entendê-la por seus princípios e teorias. Ele deve viver e pesquisar por meio de suas ações que se transformam em vivências físicas e musculares que englobam a totalidade de seu ser.

> Como os europeus têm códigos muito rígidos de interpretação, a pergunta que mais me faziam em Berlim era como eu conseguia representar sem mostrar que estava representando. E a minha resposta sempre foi a mais honesta: não sei, não entendo disso. É muito difícil dissertar sobre o método de trabalho, já que como atriz não tenho função crítica, tenho de executar. Quando perguntam, você faz a reflexão. Mas quando está em cena, tem de fazer.[1]

Assim, resta ao ator atuar, ser, vivenciar e principalmente trabalhar para que toda sua arte se articule de forma viva, segundo sua própria vontade. Todo o resto é teoria, princípios e conceituações, muito importantes, sim, mas somente para depois que ele sair de cena.

O ator deve buscar a técnica e ultrapassá-la. Deve buscar a vida de suas ações e ultrapassá-la. Deve ultrapassar a si mesmo e criar um momento e um movimento mágico entre ele e o espectador para então poder criar e recriar o teatro a cada segundo que atua, representa ou interpreta.

Se nós, atores, conseguirmos realizar e recriar a cada noite, esse momento mágico teatral, com nossa verdade e nossa vida, nossa honestidade e nossa organicidade, impulsionados por nosso além querer, telúrico e divino, então teremos, ainda, muitas teses, dissertações e livros como este, que termina tentando explicar, conceituar e discutir esse fenômeno, que é, em si, inexplicável, imensurável e, principalmente, belo.

Nota

[1] Fernanda Montenegro em entrevista ao jornal *O Estado de S. Paulo* 01/04/98 Caderno 2, D1 na reportagem "Fernanda ensina simplicidade em Central do Brasil".

Anexo[*]

LUME – Um breve histórico

O LUME é um núcleo de pesquisas teatrais da Universidade de Campinas, cujas origens repousam na experiência de Luís Otávio Burnier (1956-1995) em seus oito anos de treinamentos e pesquisas na Europa. Burnier estudou três anos com Etienne Decroux, criador da mímica corporal, e trabalhou com Eugenio Barba, Philippe Gaulier, Jacques Lecoq, Ives Lebreton, Jerzy Grotowski e com mestres do teatro oriental (Nô, Kabuki e Kathakali).

Após essa experiência, Burnier retornou ao Brasil com a idéia de criar um centro de pesquisa da arte de ator, que combinaria o conhecimento adquirido na Europa com elementos da cultura brasileira. Em 1985, Luís Otávio Burnier, Denise Garcia, Carlos Roberto Simioni e Ricardo Puccetti estabeleceram o LUME. A partir de 1994, o LUME aumentou sua equipe de trabalho com a chegada de novos atores-pesquisadores: Renato Ferracini, Raquel Scotti Hirson, Ana Cristina Colla, Jesser de Souza e, a partir de 1998, Naomi Silman.

---

* Todas as informações abaixo têm como fontes o *folder* de divulgação do LUME, textos informativos distribuídos à comunidade acadêmica e também o site institucional do LUME (www.unicamp.br./lume), que contém textos escritos por Ana Cristina Colla, Carlos Roberto Simioni, Jesser de Souza, Raquel Scotti Hirson, Renato Ferracini, Ricardo Puccetti e Suzi Frankl Sperber.

Nosso objetivo é estudar a arte de ator em profundidade, focando seus diversos componentes – as técnicas e os métodos de trabalho. Não estamos apenas preocupados com a produção artística, mas, primeiramente, em pesquisar o homem e seu corpo-em-vida em situação de representação – o ator como pessoa, como filho de determinada cultura e como profissional do palco.

A meta de nossas buscas é a obra de arte, mas nos concentramos em *como* fazer, pois entendemos que, no domínio da arte, a técnica e a criação são inseparáveis. Por esse motivo, ao longo dos anos, o LUME elaborou técnicas corpóreas e vocais de representação a partir da corporeidade pessoal de cada ator. Além disso, estabelecemos fortes conexões de trabalho com grupos e indivíduos de diversas partes do mundo, como Eugenio Barba, Iben Nagel Rasmussen e Kai Bredholt (Odin Teatret, da Dinamarca); Natsu Nakajima (Mestre de Butô, do Japão); Nani Colombaioni (Mestre de *clown*, da Itália); e Sue Morrison, do Canadá. Cada um destes grupos e/ou indivíduos tem sua própria metodologia e oferece ao ator diferentes caminhos e possibilidades de trabalho.

Hoje, como resultado de suas pesquisas, o LUME possui uma metodologia para desenvolvimento de técnicas pessoais de representação para o ator; uma maneira particular de trabalhar o *clown* e a utilização cômica do corpo; bem como a mímesis corpórea, a imitação e tecnificação das ações do cotidiano.

Durante sua existência, o LUME visitou diversas cidades e estados do Brasil, América Latina, América do Norte e Europa, sempre combinando apresentações de espetáculos, *workshops*, demonstrações técnicas e palestras sobre seu método de treinamento e representação. O LUME também orienta o trabalho de vários profissionais (indivíduos ou grupos) pelo Brasil, além de manter, em suas dependências, estágios periódicos de treinamento técnico para atores e para aperfeiçoamento de *clowns*.

Durante sua existência, o LUME criou os seguintes espetáculos:

- *Macário* (1985), dir. Luís Otávio Burnier
- *Duo para piano e mímica* (1985), dir. Luís Otávio Burnier
- *Guarani* (1986), dir. Luís Otávio Burnier

- *Kelbilim, o cão da divindade* (1988), dir. Luís Otávio Burnier
- *H2 Olos* (1988), dir. Luís Otávio Burnier
- *Nostos* (1990), dir. Luís Otávio Burnier
- *Wolzen* (1991), dir. Luís Otávio Burnier
- *Sleep and reincarnation from the empty land* (1991), dir. Natsu Nakajima
- *Valef ormos* (1992), dir. Luís Otávio Burnier
- *Taucoauaa panhé mondo pé* (1993), dir. Luís Otávio Burnier
- *Anoné* (1995), dir. Carlos Roberto Simioni
- *Mixórdia em marcha-ré menor* (1995), dir. Ricardo Puccetti
- *Cnossos* (1995), dir. Luís Otávio Burnier
- *Contadores de estórias* (1995), dir. Ricardo Puccetti
- *Cravo, lírio e rosa* (1996), dir. Carlos Roberto Simioni e Ricardo Puccetti
- *Afastem-se vacas que a vida é curta* (1997), dir. Anzu Furukawa
- *La scarpetta* (1997), dir. Nani Colombaioni e Ricardo Puccetti
- *Parada de rua* (1998), dir. Kai Bredholt e LUME
- *Café com queijo* (1999), dir. LUME
- *Um dia...* (2000), dir. Naomi Silman

Estes espetáculos, juntamente com o repertório de *workshops* e demonstrações técnicas do LUME, vêm sendo apresentados pelo Brasil e também no exterior (Grécia, Argentina, Peru, Equador, Dinamarca, Finlândia, Itália, Espanha, Inglaterra, Escócia, França, Egito, Israel, Bolívia e Estados Unidos). Ao longo dos anos, no desenvolvimento de seu trabalho, o LUME manteve contatos e realizou intercâmbios práticos com diversos grupos e pesquisadores do teatro:

- Teatro Tascábile di Bergamo (Itália), no Brasil, 1987
- Teatro Pottlach (Itália), no Brasil, 1987
- La Carpa (Equador), no Brasil, 1988
- Jerzy Grotowski (Polônia), nos EUA, 1988

- Lina do Carmo (Brasil), no Brasil, 1989
- Roberto Bacci (Itália), no Brasil, 1989
- Teatro Ridotto (Itália), no Brasil, 1990, e Itália, 1997
- Grupo FARFA (Dinamarca), em várias partes do mundo de 1987 até hoje
- Natsu Nakajima (Japão), no Brasil 1991, 1995 e 1996
- Toni Cots (Espanha), no Brasil, 1992 e 1993
- Danielle Finzi Pasca e Teatro Intimo Sunil (Suíça), no Brasil, 1992 e 1994
- Mestre Lee Bou Ning (China), no Brasil, 1993
- Helena Vasina (Rússia), no Brasil, 1993
- Maria Bonzamigo (Suíça), no Brasil, 1993
- Jean Marie Pradier (França), no Brasil, 1994
- Leszeck Kolankiewicz (Polônia), no Brasil, 1994
- Thomas Leabhart (EUA), no Brasil, 1994
- César Brie e Teatro de Los Andes (Bolívia), no Brasil, 1996 e Bolívia, 1999
- Anzu Furukawa (Japão), no Brasil, 1996 e 1997
- Kai Bredholt (Dinamarca), Brasil e Dinamarca, 1996 até hoje anualmente
- Philippe Gaulier (França), em Londres, Inglaterra, 1996
- Nani Colombaioni (Itália), na Itália, 1997 e 1998
- Sue Morrison (Canadá), no Brasil, 1999.

O LUME também participou como grupo convidado da International School of Theatre Anthropology (ISTA) na França, Itália e Brasil; do Irvine Work Session com Jerzy Grotowski nos EUA; do International Seminar Research on Actor´s Tecnique na Dinamarca, Itália e Brasil; e de diversos festivais de teatro nacionais e internacionais: Bahia Blanca (Argentina), Cusco e Lima (Peru), Patras (Grécia), Madri (Espanha), Edimburgo (Escócia), Quito (Equador), Cairo (Egito), Sucre (Bolívia), Blue Lake (Califórnia – EUA).

O LUME realizou a tradução portuguesa de duas grandes obras do teatro contemporâneo, de autoria de Eugenio Barba (diretor do Odin Teatret da Dinamarca): *Além das*

ilhas flutuantes e *A arte secreta do ator* e edita uma revista anual com artigos específicos sobre a arte e as técnicas de ator.

As pesquisas sobre a arte de ator desenvolvidas pelo LUME têm sido transmitidas a diversos profissionais do teatro (indivíduos e grupos), o que fez com que o LUME se tornasse uma referência a todos os interessados neste campo.

LUME – Pesquisas atuais

Os projetos de pesquisa propostos pelo LUME têm característica diversa de outros projetos acadêmicos (isolados e pontuais), já que exigem integração e relação. Também não comportam a integração aleatória de novos membros, uma vez que a pesquisa é feita em cima do corpo e da pessoa do ator em estado de representação. Por isso, é fundamental a continuidade do trabalho na mesma pessoa-corpo-memória-experiência. O desaparecimento de um ator-pesquisador leva embora a pesquisa científica realizada durante anos; já que registrada, a continuidade depende desta memória do corpo, até certo ponto, intransferível e incomunicável.

Também é preciso saber que a especificidade do LUME é o caráter científico da pesquisa, em que o conceito de arte está intimamente ligado à criação e elaboração tanto de uma metodologia como de uma técnica de representação pelo corpo. Neste sentido, a pesquisa do LUME diferencia-se, fundamentalmente, de um trabalho de formação do ator em uma graduação, ou mesmo em uma pós-graduação, que investem em informação sobre linhas interpretativas (naturalistas, performáticas, brechtianas, por exemplo). Por essa razão, o trabalho do LUME tem um inestimável caráter de novidade, já que é único no Brasil.

Dentro dessa filosofia e desses apontamentos, o LUME realiza todas as suas atividades, desde sua criação enquanto laboratório em 1985, baseadas em três linhas mestras de pesquisa, a saber:

1) **Dança pessoal.** É a elaboração e codificação de uma técnica pessoal de representação que tenha como base a dilatação e dinamização das energias po-

tenciais do ator. Pretende dar forma às diferentes tonalidades e nuances que compõem a corporeidade (corpo e voz) pessoal de cada ator, esculpindo as dinâmicas das ações encontradas no tempo e no espaço. Utilização da técnica pessoal de representação na montagem de espetáculos.

2) **O *clown* e a utilização cômica do corpo.** Visa buscar o *clown* pessoal a partir do conhecimento e da ampliação da ingenuidade, do ridículo e do lirismo de cada um de nós; descobrir a "lógica de erro", o tempo individual de ação e reação e as potencialidades do uso cômico do corpo, tentando encontrar uma técnica que englobe todos esses elementos.
3) **Mímesis corpórea.** É uma metodologia que permite ao ator ampliar o seu repertório de ações físicas e vocais, por meio da observação e imitação de corporeidades e dinâmicas vocais do cotidiano. Posteriormente, estas ações são codificadas, teatralizadas e transpostas para a cena.

Baseados e estruturados dentro dessas três linhas de pesquisa, os atores-pesquisadores desenvolvem e desenvolveram as pesquisas:

Projetos de pesquisa em desenvolvimento

1) **O treinamento cotidiano do ator.** Método de treinamento físico e energético cotidiano para o ator, que o auxilia a dominar técnicas corpóreas baseadas nos princípios pré-expressivos da antropologia teatral.
2) **Voz e ação vocal.** Método de treinamento vocal cotidiano para o ator, baseado no trabalho físico e no estudo das ressonâncias corpóreas.
3) **Metodologias de ensino da arte de ator.** Aplicação e transmissão das técnicas de representação pesquisadas pelo Núcleo, por meio de métodos didáticos sistematizados por seus atores-pesquisdores.
4) **Centro de documentação e intercâmbio.** Visa ampliar, equipar e efetivar a sede do LUME como um centro de referência de documentação videográfica, bibliográfica, fotográfica, livros já catalogados etiquetados, organizados e

indexados em arquivo no computador, hemeroteca e gravações sonoras de pesquisa de campo para consulta, onde grupos de estudo da arte de ator, tanto do Brasil como do exterior, possam ter acesso a material escrito e audiovisual para suas pesquisas, além de viabilizar a apresentação de seus trabalhos na própria sede do LUME para a população acadêmica e também para a população em geral, ampliando, assim, seu acervo. Visa também proporcionar ser, a sede do LUME, um local de encontro, de seminários e mostras para pensadores e pesquisadores das artes cênicas em geral.

5) **Mímesis corpórea – A poesia do cotidiano.** Projeto temático que, em um primeiro momento, visou o confronto entre duas metodologias específicas e recentes: por um lado o processo de imitação dentro do Butô, desenvolvido pela atriz-bailarina Anzu Furukawa e, por outro, a mímesis corpórea, desenvolvida pelos atores-pesquisadores do LUME. O primeiro resultado desse intercâmbio e desses experimentos culminou numa montagem cênica cujo universo foi baseado no texto de Gabriel García Márquez, *Cem anos de solidão*. Possibilita-se, assim, dar continuidade às pesquisas que já vêm sendo realizadas, desde 1990, sobre a corporeidade do brasileiro. A primeira etapa desse trabalho foi realizada com viagens de pesquisa de campo *in loco*, dos atores-pesquisadores para cidades da Amazônia, buscando coletar e imitar as ações físicas e vocais, sobretudo de velhos (lembremos que as personagens da obra referida chegam aos 100 anos). Atualmente, o enfoque vem sendo dado à ligação da mímesis às outras linhas mestras de pesquisa do Núcleo, citadas acima, além da organização sistemática de todo o material coletado nas viagens de pesquisa de campo e a aplicação e teatralização desse material em outros espetáculos.
6) **Música e teatralização de espaços não convencionais.** Pesquisa das possibilidades de teatralização desses espaços a partir do uso da música, da exploração da relação corpo/instrumentos musicais e da técnica de *clown*. Esse trabalho vem sendo realizado desde 1995, em intercâmbios anuais com o músico-ator do Odin Teatret, Kai Bredholt.

7) **O clown em intercâmbio.** Esse projeto engloba vários subprojetos de intercâmbio entre as técnicas de *clown* desenvolvidas no LUME e pesquisadores, grupos e *clowns* do Brasil e exterior. Já foram realizados estudos e encontros entre o LUME e a família Colombaioni (Itália), Philippe Gaulier (França), Sue Morrison (Canadá), Franki Anderson (Inglaterra), além da brasileira Ângela de Castro, que trabalha na Europa. Um intercâmbio com os grupos Seres de Luz (Campinas), Teatro de Anônimo (Rio de Janeiro) e Betti Rabetti (UniRio) vem sendo realizado constantemente.

LUME – Espetáculos

Cravo, lírio e rosa

As relações humanas são a matéria básica deste espetáculo, construído a partir da interação da clássica dupla de *clowns*, "Branco" e "Augusto", aqui representados por "Carolino" e "Teotônio".

Como lados de uma mesma moeda, eles se completam e se opõem, compondo um entrelaçar de situações patéticas e delicadas. Com sua lógica não cotidiana e peculiar, os *clowns* descobrem e relacionam-se com um universo surreal de objetos.

A essência do espetáculo é a relação mantida entre os *clowns* e sua platéia, o que cria uma vívida atmosfera de troca única a cada vez; oscilando entre a pura gargalhada e momentos de terna melancolia.

Em *Cravo, lírio e rosa*, os *clowns* são anjos que pairam sobre nós, tocando em recantos sensíveis do espectador e lembrando aos homens sua transitoriedade.

Ficha técnica

Direção:	Ricardo Puccetti e Carlos Roberto Simioni
Atores:	Ricardo Puccetti (Teotônio) e Carlos Roberto Simioni (Carolino)
Realização:	LUME

La scarpetta (*spettacolo artístico*)

Um artista de rua mostra seu repertório de variedades com a simplicidade dos antigos saltimbancos medievais das feiras e praças públicas.

As estrepolias de um ser desajeitado e obsessivo, às voltas com situações que teimam em não seguir a lógica normal das coisas, na tentativa de um espetáculo que mais se parece com a demolição de um teatro. Espetáculo-solo de *clown*, calcado na relação direta e lúdica com o público e que tem, como ingredientes, a ingenuidade e a estupidez do ser humano, numa mistura que brinca com o cômico e o patético.

Este trabalho surgiu a partir de um intercâmbio realizado no mês de abril de 1997, na Itália, com Nani Colombaioni, um dos maiores mestres de *clown* ainda em atividade. Parte do material utilizado no espetáculo é criação do próprio Nani Colombaioni, combinado e estruturado com cenas e esquetes de autoria do ator Ricardo Puccetti.

Ficha técnica

Ator: Ricardo Puccetti.

Criação: Ricardo Puccetti e Nani Colombaioni

Realização: LUME

Cnossos

Cnossos é o labirinto construído por Dédalo em Creta, onde viveu o Minotauro.

No espetáculo, um homem mergulha dentro de sua mitologia pessoal e percorre os corredores desse labirinto na tentativa de encontrar saídas. Esbarra em imagens, lugares, pessoas esquecidas e pálidas sensações que emergem das profundezas de sua memória. É um poema sobre a solidão humana, as impressões de uma pessoa aprisionada no labirinto da memória, um mergulho em busca dos sonhos e pesadelos que povoam nosso ser.

Combinando a busca de uma técnica pessoal de representação com a inspiração encontrada em Jorge Luís Borges, Lautrèamont, Kafka e Mário Quintana, *Cnossos* é um evento a ser instintivamente compartilhado entre platéia e ator.

Ficha técnica
Criação: Ricardo Puccetti e Luís Otávio Burnier
Ator: Ricardo Puccetti
Direção: Luís Otávio Burnier
Realização: LUME

Kelbilim, o cão da divindade

Kelbilim é um homem que passa a vida tentando resolver um conflito interior entre o bem e o mal. Torturado pelas necessidades e aflições da carne, ele chega ao desespero de uma existência vazia, presa a um corpo humano. Mesmo dentro da mais absoluta escuridão, não perde a esperança de que exista uma razão para a sua vida; um caminho que o leve à exaltação do ser humano, à dignidade.

Obra baseada na vida de Santo Agostinho, que teve uma juventude mundana e egoísta, voltada para a luxúria e os desejos da carne. Insatisfeito com a direção que sua vida tomava, procurou em vários cantos sua verdade.

Do conflito entre o maniqueísmo e o catolicismo, originou-se uma ardente e sofrida hesitação que durou anos e levou-o à mais profunda reflexão sobre a existência humana. Kelbilim é a encarnação desta existência dilacerada. O ranger profundo do espírito feito corpo. Cantos religiosos invadem o espaço cênico, construindo um cenário medieval cuja atmosfera é realçada pelas particularidades do espaço em que o espetáculo acontece.

Ficha técnica
Ator: Carlos Roberto Simioni
Direção: Luís Otávio Burnier

Música: Denise Garcia
Realização: LUME

Mixórdia em marcha-ré menor

É um espetáculo clássico de *clowns*: uma seqüência de quadros que mostra os encontros e desencontros de seres ingênuos, por vezes estúpidos, que revelam toda a fragilidade da alma humana. Sem texto e sem uma história linear, a imperfeição humana vem à tona manuseada com lirismo e comicidade, trabalhada a partir de situações do cotidiano que qualquer pessoa do público já pode ter vivenciado.

O cômico revela-se no inusitado das situações enfrentadas pelos *clowns* e na maneira como reagem a elas. O desenrolar dessas situações faz lembrar os antigos filmes mudos dos *clowns* do cinema (Chaplin, Buster Keaton, o Gordo e o Magro e outros), onde os quadros sucediam-se e formavam um mosaico que, observado no todo, ganhava um sentido mais amplo. As relações humanas, a surpreendente interação com os objetos, a música do silêncio, tudo abordado sob a estranha e bela lógica do *clown*.

Ficha técnica
Atores: Ricardo Puccetti (Teotônio), Ana Cristina Colla (Quifrô), Renato Ferracini (Gelatina), Jesser de Souza (Aurora), Raquel Scotti Hirson (Risalbunda) e Adelvane Néia (Margarida).
Direção: Ricardo Puccetti
Realização: LUME

Saídas de *clown*

As saídas de *clown* são intervenções em espaços aos quais, normalmente, o teatro pouco chega: ruas, praças, feiras, restaurantes, hospitais, presídios, terminais de ônibus, fábricas, festas, bailes populares etc.

Os *clowns* chegam e rompem o cotidiano e a monotonia desses locais, propondo uma nova maneira de encará-los e de utilizá-los, permitindo que as pessoas encontrem um pouco de poesia em atividades comuns do dia-a-dia, como por exemplo, esperar um ônibus.

Nessas intervenções, os *clowns* usam a improvisação, a relação com os estímulos próprios de cada local (os carros de uma rua, o feirante que grita o preço de um produto, os bancos de uma praça etc.) e a interação com as pessoas presentes. Pode ser um acontecimento muito interessante ver um *clown* atravessar uma rua ou sentar-se a uma mesa de restaurante para almoçar. Por outro lado, os *clowns* também apresentam quadros previamente ensaiados.

As saídas de *clown* são uma maneira agradável de levar o riso às pessoas, permitindo que a comicidade do dia-a-dia e o lado poético da vida humana se revelem.

Parada de rua

Performance cênico-musical em forma de cortejo, que busca a teatralização de espaços não convencionais (aqueles em que o teatro não chega).

Uma estranha sensação de absurdo se estabelece quando a parada irrompe o espaço e faz sua intervenção poética, rompendo os automatismos das relações e convenções do local.

É uma procissão de fanáticos, uma banda militar, um grupo de ciganos ou simplesmente atores-músicos que tocam e cantam melodias tradicionais brasileiras e de outras partes do mundo.

Estruturada como um alegre ritual, a parada de rua interage livremente com as pessoas do público, provocando e divertindo ao mesmo tempo.

Ficha técnica

Atores: Ana Cristina Colla, Carlos Roberto Simioni, Jesser de Souza, Naomi Silman, Raquel Scotti Hirson, Ricardo Puccetti e Renato Ferracini

Direção: Kai Bredholt e LUME

Realização: LUME

Contadores de estórias

Fruto de uma pesquisa que denominamos mímesis corpórea. Por meio da observação precisa e minuciosa das pessoas encontradas no cotidiano, os atores codificam um dicionário de ações físicas e vocais que, por sua vez, será usado na construção da cena.

Para a montagem de *Contadores de estórias*, os atores viajaram para diversas regiões do interior do Brasil, coletando não somente as ações físicas e vocais das pessoas encontradas, mas também as lendas e costumes do povo rústico e interiorano brasileiro.

O espetáculo é um retrato do Brasil simples, um resgate da memória contida nas lendas e costumes esquecidos dessas pessoas ricas em histórias para contar.

Contadores de estórias é apresentado em espaço não convencional. O público é convidado a adentrar uma casa e, nos distintos espaços dessa casa, é convidado a compartilhar com os atores, numa relação próxima e direta, um pouco do carinho, hospitalidade e sabedoria do povo brasileiro.

Ficha técnica

Atores: Ana Cristina Colla, Ana Elvira Wuo, Jesser de Souza, Luciene Pascolat, Raquel Scotti Hirson e Renato Ferracini

Direção: Ricardo Puccetti

Realização: LUME

Café com queijo

Café com queijo ralado: bebida típica oferecida às visitas por dona Angélica e "seu" Justino, moradores da pequena cidade de Paranã, Estado do Tocantins.

Aguçando o sabor da bebida e daquele encontro inusitado, "seu" Justino pegou a empoeirada sanfona (há anos guardada) e de seu fole furado fez soarem versos, como "Deus fez o orvalho, a lágrima das flores...", enquanto dona Angélica, humildemente,

revelava-nos sua tristeza pela perda de diversos filhos, ao longo de uma vida de lutas e sofrimentos.

Diferentes contextos, tons, músicas, temperos, mas a mesma força, guiaram as experiências vividas pelos atores em suas andanças nos estados de Goiás, Tocantins, Minas Gerais, Amazonas, Pará e São Paulo: "seu" Mata-Onça ensina-nos a curar a malária com receita caseira; dona Maria Fernandes mostra a dor da perda da identidade de seu povo, os índios Dessanos; "seu" Teotônio revela a solidão através de sua alegria; dona Maroquinha mora "sozinha e Deus Nossa Senhora" na pequena casa de bonecas perto da Igreja de Santo Ângelo; além de muitos, muitos outros encontros.

Quem são essas pessoas que têm a força das grandes árvores seculares, cobertas de musgos, espirrando vida e sabedoria por todos os poros? Por que eles nos arrebatam e nos transportam a outros tempos e espaços perdidos dentro de nós mesmos?

Como uma imensa colcha de retalhos, *Café com queijo* reúne vivências e faces de pessoas que nos colocam defronte a diversas realidades contidas em um mesmo Brasil.

Elas contam, cantam e encantam-nos com suas histórias.

Ficha técnica
Criação e atuação: Ana Cristina Colla, Jesser de Souza, Raquel Scotti Hirson e Renato Ferracini
Realização: LUME

Afastem-se vacas que a vida é curta

Espetáculo que une dança Butô e técnicas de representação desenvolvidas no LUME. Dirigido pela coreógrafa e bailarina japonesa Anzu Furukawa, o espetáculo amplia para a cena momentos retirados da obra de Gabriel García Márquez, *Cem anos de solidão*. Para que se enquadrassem na realidade da obra, os atores pesquisaram na Amazônia a corporeidade das pessoas que habitam aquela região e construíram um dicionário de imitações. A união de todos esses elementos gerou um espetáculo que abrange cenas nas quais o palco se enche de formas que levam o público a percorrer caminhos

dilacerados pelo alcoolismo, ou tomados por uma grande enchente, ou encerrados em um labirinto de portas e quartos ou, ainda, ausentes de qualquer sentido, pois o tempo deixa de existir.

As personagens estão trancadas em sua mesmice, abandonadas em sua solidão, embora rodeadas das próprias presenças. O humor contido na encenação tem um tom irônico, que a cada instante faz o público perceber a impossibilidade de comunicação entre esses seres.

Ficha técnica

Atores:	Alice K, Ana Cristina Colla, Carlos Roberto Simioni, Luciene Domeniconi Crespilho, Jesser de Souza, Raquel Scotti Hirson e Renato Ferracini.
Direção:	Anzu Furukawa
Realização:	LUME

Um dia.....

Um dia... olhamos para fora,
com olhos de dentro.
Um dia... o fora se fez presente,
com outros olhos.
Um dia, outro dia, mais um dia...
mais um dia...
Fomos devagar, tateando.
Da escuridão aparentemente longínqua do Holocausto,
acabamos por chegar aos "nossos enjaulados",
seja nos zoológicos, seja nas ruas,
macacos ou humanos,
expostos.
À espera de um olhar?

Ou fugindo de olhares?
Hoje, estamos aqui, mas o lá fora continua.

O projeto deste espetáculo teve início com o desejo de dar corpo e voz a situações de trauma, e decidimos partir do tema Holocausto, um marco na história da civilização: "nunca antes tantas vidas foram extintas num tempo tão curto, e com uma combinação tão lúcida de engenhosidade, tecnologia, fanatismo e crueldade" (Primo Levi).

Com o decorrer da pesquisa, tornou-se evidente a chocante similaridade de vários aspectos encontrados entre as vítimas do Holocausto e as de outras situações e acontecimentos de nossa época. Reportamo-nos às imagens dos moradores de rua das grandes cidades, da luta dos "sem-terra" no Brasil, dos refugiados da Iugoslávia, do conflito em Kosovo, das vítimas da fome na África, das indecentes condições em que muitos prisioneiros são mantidos, dos animais enjaulados.

A primeira pergunta, encontrada na versão poética do início do mundo relatada na Bíblia, quando Deus procurava por Adão que havia provado da Árvore do Conhecimento sem o consentimento divino e se escondera com medo das conseqüências dos seus atos foi: "Onde está o homem?".

A pergunta continua a mesma até hoje.

Um dia... é uma tentativa de olhar para tudo o que acontece à nossa volta e aceitar parte da responsabilidade. É a necessidade de entender "onde está o homem" e como fica sua relação com outro homem.

Um dia... tem a pretensão de querer saber onde está cada um de nós.

Ficha técnica

Atrizes: Ana Cristina Colla e Raquel Scotti Hirson
Direção: Naomi Silman
Criação: Ana Cristina Colla, Raquel Scotti Hirson e Naomi Silman
Realização: LUME

LUME – Workshops

Usando uma pedagogia própria, o LUME transmite seus métodos de treinamento físico e vocal para atores, *como* fazer, suas técnicas e sua ética na abordagem do trabalho teatral.

Treinamento técnico do ator

Trabalha os diversos elementos técnicos que compõem o treinamento diário dos atores do LUME, fornecendo metodologias concretas para a instrumentalização do ator.

Navega por temas básicos do trabalho do ator, como a transformação do peso em energia, a dinâmica das ações físicas no tempo e no espaço, a relação com o chão, a relação com o ar, o trabalho das articulações e a segmentação corporal, a energia animal e a relação entre atores.

Voz e ação vocal

Tem como temas básicos a voz e as ações vocais; os ressonadores do corpo; as imagens e o colorido da voz; a modelação da energia da voz no espaço; a voz e o texto.

Da energia à ação

A arte de ator concentra-se em dois elementos essenciais, que são presença e ação. A presença diz respeito a algo íntimo, uma pulsação que transpassa e percorre toda a ação cênica. A ação, como o trilho do trem, é a estrutura pela qual a energia do ator se manifesta. Por meio da materialidade da ação, é possível que a energia íntima do ator – sua presença – chegue ao espectador.

O curso parte da vivência dos aspectos energéticos da arte de ator e chega ao trabalho artesanal sobre as ações físicas: codificação e dinâmicas.

Mímesis corpórea

Uma introdução ao trabalho de observação, imitação e codificação das ações físicas e vocais encontradas no cotidiano e, posteriormente, a aplicação desse material na cena.

Dinâmica com objetos

Trabalha a relação ator/objeto, busca um intercâmbio entre as dinâmicas inerentes a cada um e parte de trabalhos que colocam o ator em contato com seus próprios ritmos e dinâmicas, ou seja, seu universo íntimo. Posteriormente, busca-se a relação com o espaço externo via objeto, agindo sobre ele e deixando que o objeto também proponha dinâmicas e influencie as ações do ator.

O *clown* e o sentido cômico

Para o LUME, o *clown* não é uma personagem, mas a dilatação da ingenuidade e do ridículo de cada um de nós, revelando a comicidade contida em cada indivíduo. Portanto, cada *clown* é pessoal e único.

Utilizando uma metodologia desenvolvida pelo próprio LUME, este *workshop* possibilita aos aspirantes a *clown* entrar em contato com aspectos "ridículos e estúpidos" de sua pessoa, normalmente não expostos na vida cotidiana.

É um processo de iniciação que permite uma primeira vivência da utilização cômica do corpo, que é particular e diferente para cada um; a descoberta do ritmo (tempo) pessoal e um contato inicial com a *lógica de cada clown*, ou seja, sua maneira de ação e reação frente ao mundo que o cerca. No curso, constam ainda noções de treinamento técnico para o ator e o trabalho de bufão.

Qual é a graça, palhaço? (*clown* para crianças)

Tem por objetivo introduzir a criança no universo mágico do *clown*. Por meio de atividades lúdicas, visa permitir que a criança descubra a comicidade presente em seu jeito de ser e no modo como utiliza seu corpo.

A técnica do *clown*

Voltado para pessoas que já tenham vivência no trabalho do palhaço ou *clown,* e concentra-se no aperfeiçoamento técnico, mais especificamente:

- a utilização cômica do corpo;
- as dinâmicas físicas;
- os estados de espírito e sua corporeidade;
- trabalho com objetos;
- tempo e o ritmo;
- foco da ação;
- a dupla de *clown:* a relação entre os parceiros;
- a construção da *gag*.

Todos os tópicos são abordados de maneira prática, em exercícios desenvolvidos pelo próprio LUME. Consta também da programação a exposição comentada de material bibliográfico e videográfico sobre o *clown*.

Como teorizar e registrar as experiências da arte de ator

Tem como objetivo abrir um espaço de discussão e teorização das experiências da arte de ator dos interessados, e a redação e correção dos registros realizados. Os textos produzidos serão encaminhados para o conselho editorial da *Revista do LUME*, podendo vir a ser publicados. A rigor, os textos facilitarão a produção de dissertações e teses.

Lume – Demonstrações técnicas

A demonstração técnica possibilita a visualização de alguns caminhos percorridos pelos atores do Lume: sua preparação, a busca de uma técnica pessoal e a construção da obra teatral. Ela revela ao público o que está oculto no trabalho do ator.

Anjos ridículos (o *clown* e seus elementos)

Mostram os aspectos básicos do processo de construção do *clown* pessoal: elementos técnicos, ações físicas, a relação com o público, ritmo, o uso do figurino e a construção de *gags*.

Prisão para a liberdade

Demonstra uma metodologia para a elaboração e sistematização de uma técnica pessoal; a passagem da técnica de treinamento para a técnica de representação; o processo de montagem do espetáculo *Kelbilim, o cão da divindade.*

A voz do ator

Enfoca o universo vocal do ator: o treinamento e a descoberta da voz, as dinâmicas da voz no tempo e no espaço, a transposição de matrizes vocais para o contexto e o texto do espetáculo.

O treinamento cotidiano do ator

Demonstra os vários elementos técnicos que formam o treinamento cotidiano dos atores do Lume através dos temas básicos do trabalho do ator: a transformação do peso em energia, a dinâmica das ações físicas no tempo e no espaço, a relação com o chão, a relação com o ar, o estudo das articulações e a segmentação corporal, a energia animal e a relação entre atores.

O labirinto do ator

Mostra o processo de elaboração e codificação de uma técnica pessoal de representação a partir do que chamamos "dança pessoal" e sua utilização na montagem do espetáculo *Cnossos*.

A poesia do cotidiano

Mostra a metodologia da mímesis corpórea, que consiste no processo de codificação de ações físicas e vocais do cotidiano, obtidas pelo ator por meio de sua observação e posterior imitação. Também é abordada a maneira como esse material é transposto para a cena.

Dinâmica com objetos

Demonstra a relação ator/objeto, buscando um intercâmbio entre as dinâmicas inerentes a cada um. Mostra trabalhos que colocam o ator em contato com seus próprios ritmos e dinâmicas, ou seja, seu universo íntimo.

Posteriormente, busca-se o contato com o espaço externo via objeto, agindo sobre ele e deixando que o objeto também proponha dinâmicas e influencie as ações do ator. Depois de codificadas, as ações são aplicadas na cena.

Suporte à pesquisa

Bibliografia geral

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética.* Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Tecnoprint, Ediouro, s.d. Coleção Universidade de Bolso.

_____. *O teatro e seu duplo.* Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Max Limonad, 1987.

_____. *Poética.* Trad. Eudoro de Souza. Lisboa: Guimarães, s.d.

_____. *Petits traités d'histoire naturelle.* Trad. René Mugnier, 2ª ed. Paris: Société d'Édition "Les Belles Lettres", s.d.

_____. *Ética a Nicomaco.* Trad. Maria Araujo, Julian Marias. Madri: Centro de Estudios Constitucionales, 1985.

ARTAUD, A. *Ouvres completes: Le théâtre et son double, le théâtre de Séraphin;* vol. VI. Paris: Gallimard. 1978.

_____. *Escritos de Amtonin Artaud.* Seleção e notas de Cláudio Wille; vol. 5. São Paulo: L&PM, 1986.

ASLAN, O. *El actor en el siglo XX : Evolucion de la técnica problema ético.* Barcelona: Gustavo Gilli, s.d.

AZZARONI, G. (ed.) "Il corpo scenico: ovvero. La traduzione tecnica dell'attore". Bolonha: Nuova Alfa, 1980. *Teatro Eurasiano* nº 1.

BARBA, E. e SAVARESE, N. *A arte secreta do ator*. Trad. Luís Otávio Burnier. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.

BARBA, E. *Alla riccerca del teatro perduto*. Pádua: Marsilio, s.d.(1).

_____. *Viaggi con l O'din*. Brindisi: Alfeo, s.d.(2).

_____. *Além das ilhas flutuantes*. São Paulo: HUCITEC; Campinas: Editora da UNICAMP, 1991.

_____. *A canoa de papel. Tratado de antropologia teatral*. Trad: Patrícia Alves. São Paulo: HUCITEC, 1994.

BARRAULT, J. L. "Le corps magnetique". Cahiers Renaud, Barrault., s.d. 1.

_____. "Journal de bord de la compagnie, Japon Tournée". Cahiers Renauld, Barrault, s.d. 2.

_____. *Souvenir pour demain*. Paris: Seuil, s.d. 3.

BARTHERS, R. *Le degré zero de l'ecriture*. Paris: Gonthier, s.d. 1.

_____. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Perspectiva, s.d. 2.

BECK, J. *La vie du theatre*. Paris: Gallimard, s.d.

BERGSON, H. *O riso: Ensaio sobre a significação do cômico*. Trad. Nathanael Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

BERNARD, M. *L expressivité du corps*. Paris: Jean-Pierre Dellare, s.d.

BERTHERAT, T. *O correio do corpo*. São Paulo: Martins Fontes, s.d.

BETTETINI, G. e DE MARINIS, M. *Teatro e comunicazione*. Rimini, Florença: Guaraldi, s.d.

BIJELIAC-BABIC, R. "Utilizzazione di un metodo scientifico nello studio dell' expressione sportiva e teatrale", in Rufini, F. *La scuola degli attori*, s.d.

BORDIER, G. *Anatomie appliquée à la danse: Le corps humaine, instrument de la danse.* Paris: Editions Anphora, s.d.

BOUFFONNERIES. "Masques du carnaval a la Commedia Dell'Arte", *RevieTrimestrielle.* Cazilhac: Bouffonneries – Contrastes, fev. 1980, nº 1.

"Improvisation – Anthropologie théâtrale", *Revue Trimestrielle.* Cazilhac: Bouffonneries – Contrastes, jan. 1982, nº 4.

"Comédien?! Clown?!", *Revue Trimestrielle.* Cazilhac: Bouffonneries – Contrastes, set. 1982, nº 7.

"Lorsque de theatre se fait femme", *Revue Trimestrielle.* Cazilhac: Bouffonneries – Contrastes, dez. 1982, nº 8.

"Theatres d´Orient: Le Kathakali, l´Odissi", *Revue Trimestrielle.* Cazilhac: Bouffonneries – Contrastes, mar. 1983, nº 9.

"*Fous* de Theatre", *Revue Trimestrielle.* Cazilhac: Bouffonneries – Contrastes, jun. 1983, nº 10.

"Scénes de la Commedia Dell´Arte", *Revue Trimestrielle.* Cazilhac: Bouffonneries – Contrastes, set. 1983, nº 11.

L´energie de l´acteur", *Revue Trimestrielle.* Cazilhac: Bouffonneries – Contrastes, 1985, nº 15 e 16.

"Je te donnerri sept nuits", *Revue Trimestrielle.* Cazilhac: Bouffonneries - Contrastes, 1987, nº 17.

BRECHT, B. *Ecrits sur le theatre,* vols. 1 e 2. Paris: L'Arch, 1972.

_____. *Estudos sobre teatro.* Trad. Fiamma Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BROOK, P. *L'espace vide: Écrits sur le théâtre.* Paris: Editions du Seuil, 1977.

BRUMANA, F. G. *Antropologia dos sentidos: Introdução às idéias de Marcel Mauss.* Trad. Júlio Assis Simões. São Paulo: Brasiliense, 1983.

BURNIER, L. O. "Sur la formation de l'acteur". Dissertação de mestrado, Institutd'Etudes Théâtrales, Université de la Sorbonne Paris III, 1985.

_____. "A arte de ator: da técnica à representação – Elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator". Tese de doutorado, Departamento de Semiótica da Cultura. PUC, São Paulo, 1994.

CALABRASE, O. *A linguagem da arte.* São Paulo: Globo, s.d.

CAMPBELL, J. *O poder do mito.* Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1992.

CARVALHO, E. *História e formação do ator.* São Paulo: Ática, 1989.

CHEKHOV, M. *Para o ator.* Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

COCCHIARA, G. *Il linguaggio del gesto.* Turim: Fratelli Bocca, s.d.

COPEAU, J. "Education de l'acteur", in *Notes sur le comédie*, pp. 45 a 53 Paris: Michel Brient., 1955.

_____. *Il luogo del teatro.* Florença: La Casa Usher, 1988.

CORDEIRO, A., HOMBURGER, C. e CAVALCANTI, C. *Método Laban: nível básico.* São Paulo: LabanArt. 1989.

COXE, A. H. "No começo era o picadeiro", in *O Correio da Unesco*, ano 16, nº 3, Paris.

CRAIG, E. G. *El arte del teatro.* México: Gaceta, 1987.

DE MARINIS, M., et al. "Teatro e comunicazione gestuale", in *Versus – Quaderni di studi semiotici.* Milão: Bompiani, s.d.

DE MARINIS, M. (ed.) "Teatro e semiótica", in *Versus – Quaderni di studi semiotici.* Zingonia: Sate, 1978.

DE MARINIS, M. (ed.) "Sobre Etienne Decroux". Tese de doutoramento, Universidade de Bolonha, s.d.

DE ZOETE, B. e SPIES, W. *Dance and drama in Bali.* Londres: Faber and Faber. s.d.

DECROUX, E. *Paroles sur le mime,* 9ª ed. Paris: Gallimard, 1963.

IDEROT, D. *Parole sur le comedien.* Garnier, Flammarion, s.d.

DISHER, M. W. *Clowns and pantomime.* Benjamin Blan, s.d.

DOLZ, F. P. *Introducción a la teoria del arte.* 3ª ed. Barcelona: Apolo, 1947.

DORT, B. *O teatro e sua realidade.* São Paulo: Perspectiva, 1977.

DUFRENNE, M. *Phénoménologie de l'experiénce esthétique,* vols. 1 e 2. Paris: Presses Universitaires de France, 1967.

DULLIN, C. *Souvenirs et notes de travail d' un acteur.* Paris: Odette Lieutier, 1946.

DURANT, W. *História da filosofia: vida e idéias dos grandes filósofos.* 11ª ed. Trad. Godofredo Rangel e Monteiro Lobato. São Paulo: Companhia Editora Nacional,1962.

DURING, B. *La crise des pedagogies corporelles.* Editions du Scarabée, s.d.

DUVIGNAUD, J. *Sociologia do comediante,* Rio de Janeiro: Zahar, 1972.

ECO, H. (dir.) "Teatro e comunicazione gestuale", in *Versus – Quaderni di studi semiotici.* Bolonha, s.ed., s.d.

ESSLIN, M. *Artaud.* São Paulo: Cultrix, 1976.

_____. *Brecht: Dos males o menor.* Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

ETAIX, P. "Les *clowns* et le cinéma", in Fabbri, J. e Sallée, A. (ed.). *Clowns and Farceurs.* Paris: Bordas, 1982, pp. 159-168.

EVREINOV, N. *El teatro en la vida.* Buenos Aires: Leaviatán, s.d.

FELDENKRAIS, M. *Consciência pelo movimento.* São Paulo: Summus, s.d.

FERSEN, A. *O teatro, em suma.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

GASSNER, J. *Mestres do teatro,* vols. 1 e 2. São Paulo: Perspectiva, 1974.

GROTOWSKI, J. "A voz" (palestra de maio de 1969 para estagiários estrangeiros do Teater Laboratórium de Worclaw), in *Le Théâtre, 1971 -1, cahiers dirigés par Arrabal.* Trad. de Luiz Roberto Galizia. Paris: Christian Bourgois Editeurs, 1971, pp 87-131.

_____. "Conferência a Santo Arcângelo", em julho de 1988. Transcrição e tradução de Dinah Kleve. Não publicada.

_____. *Em busca de um teatro pobre.* Trad. Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

_____. "Tu es le fils de quelqu'un", *Europe.* Paris de l'Hernnes, out. 1989, nº 726.

GUINSBURG, J.; TEIXEIRA, C. N. e CARDOSO, R. C. *Semiologia do teatro.* São Paulo: Perspectiva, 1988.

GUINSBURG. J. *Stanislavski e o teatro de arte de Moscou.* São Paulo: Perspectiva, 1985.

HACKS, C. *Le geste.* Paris: Flammarion, s.d.

HALSON, E. *Peking Opera.* Oxford: Oxford University Press, s.d.

HELBO, A. (ed.) *Semiologia da representação.* São Paulo: Cultrix, 1975.

HIJIKATA, T. "O butoh da disciplina". Carta para Natsu Nakajima, de abril de 1984, publicada no programa do espetáculo *Sleep and reencarnation from the empty land,* de N. Nakajima. Campinas, 1991.

HUIZINGA, J. *Homo ludens: O jogo como elemento da cultura.* Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, s.d.

ISMAEL, J. C. "O gordo e o magro: a época de ouro do pastelão", *O Estado de S. Paulo.* São Paulo, 24 de fev., 1990, Suplemento Cultural, pp. 1-2.

INTERNATIONAL SEMINAR: "K. Stanislawski theatrical and pedagogical principles". The USRR Centre of the International Theatre Institute. The Study Committe of the ITI, Moscou, 1981.

IVERN, A. *El arte del mimo*. Buenos Aires: Ed. Buenos Aires, s.d.

JACCOBI, R. *A expressão dramática*. Rio de Janeiro: INL – MEC, 1956.

JAKOBSON, R. *Linguística, poética, cinema*. São Paulo: Perspectiva, s.d.

JANUZELLI, A. *A aprendizagem do ator*. São Paulo: Atica, 1986.

JOUVET, L. *Reflexions du comedien*. Rio de Janeiro: Americ Ed., 1941.

JUNG, C. G. *O homem à descoberta da sua alma: estrutura e funcionamento do inconsciente*. Trad. Camilo Alves Pais. Porto: Brasília, 1975.

_____. *Psicologia e religião*. Trad. Dom Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, 1978.

_____. *Interpretação psicológica do dogma da Trindade*. Trad. Dom Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, 1979.

_____. *Psicologia do inconsciente*. Trad. Maria Luiza Appy. Petrópolis: Vozes, 1983.

_____. *Fundamentos de psicologia psicanalítica*. Trad. Arecele Elman. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1983.

_____. *O eu e o inconsciente*. Trad. Dora Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 1984.

_____. *O espírito na arte e na ciência*. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. *O homem e seus símbolos*. 4ª ed. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

KANTOR, T. *El teatro de la muerte*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1984.

KUMIEGA, J. *The theatre of Grotowski*. Londres: Mathew London, 1985.

KUMIEGA, J. *Jerzy Grotowski: la riccerca nel teatro e oltre il teatro – 1959 a 1984*. Florença: La Casa Usher, 1989.

KUSANO, D. Y. *O que é o teatro Nô*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

LABAN, R. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus,1978.

LESKY, A. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

LOPES, E. P. "A máscara e a formação do ator". Tese de doutorado em artes cênicas, Departamento de Artes Cênicas, Instituto de Artes da UNICAMP. Campinas, 1990.

MASCARA. "Historiografia teatral". México: Scenologia, 1992, nº 9 e 10.

MCKINNON, R. N. "Zeami on the art of training", in *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 16, 1953.

MEICHES, M. e FERNANDES, S. *Sobre o trabalho do ator*. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1988.

MEYERHOLD, V. *Comunicación: textos teóricos*. 2º vol. Trad. José Fernandes. Madri: Alberto Corazón, 1972.

_____. *Teoria teatral*. 4ª ed. Trad. Augustin Barreno. Madri: Fundamentos, 1982.

MIMES JOURNAL. "Etienne Decroux 80th Birthday Issue", nº 7 e 8. Califórnia: Pomona College Theatre, s.d.

_____. "Words on Decroux". Thomas Leabhart. Califórnia: Pomona College Theatre, 1974.

_____. "Words on mime". Califórnia. Etienne Decroux, 1985. Pomona College Theatre, 1985.

MOLES, A. e ROHMER, E. *Psychologie de l' espace*. Tournai Casterman, s.d.

MOLLICA, F. *Il teatro possibile: Stanislavskij e il primo studio del Teatro d' Arte da Mosca*. Florença: La Casa Usher, 1989.

MOORE, S. (ed.) *The Stanislavski system (1960).* Nova Iorque: Penguin Books, 1984.

MORROCHESI, A. *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale.* Florença: s.d.

PANDOLFI, V. *Histoire du théâtre,* vols. 1 e 2. Bélgica: Marabout Université. s.d.

PAVIS, P. *Voix et images de la scène: pour une semiologie de la reception.* França: Presses Universitaires de Lille, 1985.

PEIRCE, C. S. *Otica: perspectiva e filosofia.* São Paulo: Cultrix, s.d.

_____. *Semiótica.* Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PEIXOTO, F. *Brecht, vida e obra.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

PLAZA, J. *Tradução inter-semiótica.* São Paulo: Perspectiva; Brasília: CNPQ, 1987.

PONTEDERA, Centro per la sperimentazione e la ricerca teatrale. Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski, Pontedera, 1988.

RICHARDS, T. *Al lavoro con Grotowski sulle azione fisiche.* Milão: Ubulibri, 1993.

ROSENFELD, AL. *O teatro épico.* São Paulo: São Paulo Editora, s.d.

RUFFINI, F. (dir.) "La scuolla degli attori: Rapporti dalla prima sessione dell' ISTA (International School of Theatre Anthropology)". Florença: La Casa Usher, 1980.

_____. "Pour une sémiologie concrète de l' acteur', in *Degrés,* nº 30, 1982.

RUIZ, R. *Hoje tem espetáculo? As origens do circo no Brasil.* Rio de Janeiro: INACEN/MinC, 1987.

SACCOMANDI, H. "Crítico decifra metamorfose do mito Carlitos", in *Folha de S. Paulo.* São Paulo, 10 de dez., 1989.

SAVARESE, N. *Il teatro al di là del mare. Leggendario occidentale dei teatri d'Oriente.* Turim: Studio Forma, s.d.

SCHECHNER, R. *Between theatre and anthropology*. Pensilvânia: University of Pensylvania Press, 1984.

_____. "Restoration of Behaviour", in Barba, E. e Savarese, N., *The secreat art of the performer*. Trad. Richard Fowler. Londres, Nova Iorque: Routledge, 1991.

SCHNAIDERMAN, B. (ed.) *Semiótica russa*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini, Boris Schnaiderman e Lucy Seki. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SEYSSEL, W. *Arrelia e o circo. Memórias de Waldemar Seyssel*. São Paulo: Melhoramentos, 1977.

SHKLOVSKI, V. "El clown, la comedia y la tragedia", in *El circo soviético*. Moscou: Editorial Progresso, 1975.

STANISLAVSKI, K. *A criação de um papel*. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

_____. *Mi vida en el arte*. Argentina: Quetzal, 1981.

_____. *A preparação do ator*. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

_____. *A construção da personagem*. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

STEBBINS, G. F. *Delsarte system of expression*. EUA: Dance Horizont, s.d.

TAVIANI, F. "Incrocitra oriente e occidente", in *Kathakali*. Roma: Libretti dell'Arcoiris, s.d.

TAVIANI, F. e SCHINO, M. *Il sefreto della Commedia Dell'Arte*. Florença: La Casa Usher, s.d.

TEATRO *Enciclopédia do mundo atual*. Guide, 1977.

TOPORKOV, V. O. *Stanislavski in rehearsal: The final years*. Trad. para o inglês de C. Edwards. Nova Iorque: Theatre Arts Books, s.d.

TORO, F. DE. *Semiótica del teatro: Del texto a la puesta en escena.* 2ª ed. Buenos Aires: Galerna, 1989.

TOUCHARD, P. A. *Dionísio, apologia do teatro.* São Paulo: Cultrix, Edusp, 1988.

VIALA, J. e MASSON-SEKINE, N. *Butoh, shades of darkness.* Tóquio: Shufunotomo, 1988.

WATANABE, M. "Tra Oriente e Occidente", in Ruffini, F. *La scuola degli attori.* s.d.

WATSON, I. *Towards a third theatre: Eugenio Barba and the Odin Teatret.* Londres, Nova Iorque: Routledge, 1993.

WILLER, C. (ed.) *Escritos de Antonin Artaud.* São Paulo: L&PM, 1986.

WOLFORD, L. *Grotowski's objectiv drama research.* Mississipi: University Press of Mississipi, 1996.

Filmografia

Biomecânica de Meyerhold

1995: Itsi Bitsi
Demonstração técnica de Gennadi Bogdanov, s. d.
Demonstração técnica com a atriz Iben Nagel Rasmussen na Polônia.

Decroux, Etienne e alunos

1971: "Mímica corporal com Ives Lebreton" (aluno de Decroux). Produzido pelo Odin Teatret.
Colorido, 90 min. Dir. Torgeir Wethal. Em inglês.

1971: "Mímica abstrata com Ives Lebreton" (aluno de Decroux). Produzido pelo OdinTeatret.
Colorido, 20 min.

Fó, Dario

1982: Dario Fó em Perugia. Seminário/demonstração. Em italiano.
1984: I Trucchi del Mestiere: Le Maschere + Il Grammelot.
1984: I Trucchi del Mestiere: La Situazione + La Tigre.
1984: I Trucchi del Mestiere: Il candore dell'osceno + C'è miracolo e miracolo.

Grotowski, Jerzy e o Teatro Laboratório de Wroclaw

S.d.1: *Akropolis* (espetáculo) – Introdução de Peter Brook. B/W, 90 min.
S.d.2: *O príncipe constante* (espetáculo) – B/W, 55 min. Produção da RAI.
1963: Theatre Laboratorium (List e Opolo) Produzido por P. W. S. Tif. Lódz. Dir. Michael
Elster. B/W. Em polonês com comentários em inglês. Primeiros treinamentos dos atores e cenas de *Fausto*.
1972: Training at Grotowski's "Teater Laboratórium" in Wroclaw – Produzido pelo Odin Teatret Film, B/W, 90 min. Dir. Torgeir Wethal. Em inglês. A evolução do trabalho de Grotowski é mostrada por Ryszard Cieslak, ensinando dois atores do Odin Teatret.

ISTA Copenhague (A Bios do Performer)

1996: Demonstração técnica de Sanjukta Panigrahi, Dança Odissi.
1996: Demonstração técnica de Natsu Nakajima, Butô.
1996: Demonstração técnica de Thomas Leabhart, Mímica Decroux.
1996: Demonstração técnica de I Made Djimat, Dança Balinesa.

1996: Demonstração técnica de Dario Fó, *Commédia Dell'arte.*

1996: Demonstração técnica com Kanichi Hanayagi, Buyo Kabuki.

1996: Sanjukta Panigrahi, Iben Nagel Rasmussen, Augusto Omolú, Roberta Carreri, Natsu Nakajima, Steven Pier, Susanne Linke, Made Djimat, Thomas Richards, Thomas Leabhart e Jan Ferslev dão suas próprias definições de energia e um exemplo dela.

1996: Demonstração técnica com Gennadi Bogdanov, Biomecânica de Meyerhold.

1996: Conclusão: Eugenio Barba analisa com Gennadi Bogdanov a Biomecânica de Meyerhold e os princípios recorrentes.

Moon and darkness

1980: Produzido por Odin Teatret. Colorido, 71 min. Em inglês com tradução simultânea para o francês. Demonstração técnica do trabalho da atriz Iben Nagel Rasmussen.

Ornitofilene, ferai and training

1965 a 1969: Montagem do Odin Teatret e treinamento. Dir. Torgeir Wethal.

Physical training at Odin Teatret

1972: Produzido por Odin Teatret Film. Colorido, 50 min. Dir. Torgeir Wethal. Em italiano com legendas em inglês.

Puputan

1981: Registro não profissional de uma demonstração de dança balinesa com o ator Tony Cots.

Traditions and founder of traditions

S.d.: Produzido por Odin Teatret. Redação de Erik Exe Critoffersen.
Trabalho de mesa entre Stanislavski e atores para montagem de *Tartufo* (1937).
Treinamento de Biomecânica (1923).
Cenas do espetáculo *O inspetor geral*. Dir. de Meyerhold (1926).
Cenas do filme *Joana D'Arc*, com Maria Falconetti e Antonin Artaud.
Por um julgamento de Deus. Artaud (1947).
Cenas do espetáculo *Galileu*. Direção de Bertold Brecht (1947).
Cenas do espetáculo *Mãe coragem*. Direção de Bertold Brecht (1949).
Cenas do espetáculo *Príncipe Constante*. Direção de J. Grotowski.
Vocal training at Odin Teatret

1972: Produção do "Odin Teatret Film". Colorido, 40 min. Direção de Torgeir Wethal. Em italiano com legendas em inglês.

Material de suporte do LUME

Diários de trabalho

De 1993 a 1997: Ana Cristina Colla, Ana Elvira Wuo, Jesser de Souza, Luciene Pascolat, Raquel Scotti Hirson e Renato Ferracini (não publicados).

Entrevistas com os atores

1997: Com Ana Cristina Colla, Ana Elvira Wuo, Jesser de Souza, Luciene Pascolat e Raquel Scotti Hirson (não publicadas).

Filmografia

De 1990 a 1997: Vídeos de espetáculos, *workshops*, demonstrações técnicas de trabalho dos atores do LUME.

Fotografias

De 1987 a 1997: Fotos de espetáculos, *workshops*, demonstrações técnicas de trabalho e de treinamento cotidiano dos atores do LUME.

Hemeroteca

De 1985 a 1997: Entrevistas dos atores e matérias jornalísticas sobre espetáculos, *workshops*, demonstrações técnicas de trabalho dos atores do LUME.

Programas e folders dos espetáculos

1989: *Kelbilim, o cão da divindade*
1991: *Sleep and reincarnation from the empty land*
1992: *Clown* Valef Ormos
1995: Folder geral de apresentação

Relatórios científicos

1995: Projeto "O Butô com Natsu Nakajima em confronto com as técnicas do LUME" – Coletânea de reflexões conjuntas dos atores (não publicado).
1996: Projeto "O Butô com Natsu Nakajima em confronto com as técnicas do LUME" – Coletânea de reflexões conjuntas dos atores (não publicado).
1997: "Mímesis corpórea: a poesia do cotidiano" – de Raquel Scotti Hirson (não publicado).

1997: "Mímesis corpórea: a poesia do cotidiano" – de Luciene Pascolat (não publicado).
1998: "Mímesis corpórea: a poesia do cotidiano" – reflexão conjunta (não publicado).
1998: "Mímesis corpórea: a poesia do cotidiano" – de Ana Cristina Colla (não publicado).

Relatórios de *workshops*

De 1995 a 1997: "Dinâmica com objetos, voz e ação vocal, treinamento técnico e mímesis corpórea"

*Sites visitados na Internet**

Sobre o *clown*

http://www.exit109.com/~smazoki/original/index1.html
"A tribute to Laurel and Hardy"

http://www.exit109.com/~smazoki/original/crazy.html
"The crazy world of Laurel & Hardy"

http://www.clinton.net/~rsampson/lh.htm
"Sam's Laurel and Hardy Page"

http://www.intercall.com/~mayz/lhtrivia.htm
"The Laurel and Hardy Trivia page"

* Endereços virtuais são extremamente mutáveis e podem ser modificados sem qualquer aviso ao usuário.

http://fpr10.maths.strath.ac.uk/LH/home.htm
"Laurel And Hardy home page"

http://www.gmserv.com/grock/grockita/iprima.htm
"Grock HomePage"

http://www.amexpub.com/jbatutis/clown.html
"Clowns on the Web"

Museus

http://curry.edschool.virginia.edu/~lha5w/museum/
Museums on the Web

http://www.usp.br/geral/cultura/musebli.html
Museus da Universidade de São Paulo

Grupos

http://www.geocities.com/Hollywood/6567/
Cia Indiopelado de Artes

http://web.that.com.br/teatrodavertigem/
Núcleo de Pesquisa Teatro da Vertigem

http://www.geocities.com/SoHo/6705/
Grupo de Teatro Utak-Ôa

http://www.metalink.com.br/cultura/galpao/
Página do Grupo Galpão

http://www.metalink.com.br/cultura/giramundo/
Grupo Giramundo

http://www.tca.com.br/theatrum/
Grupo Theatrum do Tambo

http://www.totalnet.com.br/queda/karkade.htm
Karkade

http://www.abordo.com.br/hierofante/
O Ierofante Companhia de Teatro

Sites sobre teatro – Brasil

http://www.rio.com.br/~zehenriq/
JH Virtual – Jornal de Teatro

http://arts.usf.edu/theater/thehist.htm
História do Teatro (inglês)

http://www.dialdata.com.br/cultura/
Sobre Teatro – DIALDATA

http://www.pagebuilder.com.br/proscenio/
Proscênio – Site de Teatro

http://www.teatro.net/
Teatro em dia

http://www.encena.com.br/
Encena Brasil

Sobre o teatro oriental

http://www.chinapages.com/culture/jj.html
Opera de Pekin

http://www.fix.co.jp/kabuki/kabuki.html
Kabuki

http://www.iia.or.jp/kanazawa/bunka/beauty/noh/nohE.html
Teatro Nô

http://www.fix.co.jp/noh/kyogen-e.html
What is Kyogen

http://www.indo.com/active/dance_schedule.html
Bali Dance Schedule

http://www.helloamerica.com/venice/comm.htm
Commedia Dell´Arte

http://enuxsa.eas.asu.edu/~aknair/kerala/kathakali.index1.html
Kathakali

http://www.usask.ca/classics/skenotheke.html
Skenotheke: images of the ancient stage — Univ. of Sask

Pensadores e teatrólogos

http://the-tech.mit.edu/Shakespeare/other.html
Internet Shakespeare resources

http://www.shakespeare.com/
Entrance to the Shakespeare Web

http://www.twcu.ac.jp/research/shakespeare.html
William Shakespeare

http://www.tesser.com/csf/fests.htm
Shakespeare Festival Links

http://168.216.219.18/projects/shakesp/shakesp.htm
William Shakespeare

http://iris1.arts.odu.edu:443/daley/shakespeare.html
William Shakespeare

http://quistory.clever.net/qih/shakesp.htm
William Shakespeare

http://www.widd.de/shakespeare.globe/shakesp.htm
William Shakespeare

http://www.marval.com/catalogue/brecht.html
Bertolt Brecht et le Berliner ensemble

http://festival.hum.flinders.edu.au/drama/brecht.htm
Bertolt Brecht

http://www-lib.usc.edu/Info/FML/Brecht.html
Bertolt Brecht

http://www-nmr.banffcentre.ab.ca/WPG/KonJob/html/brecht.html
Bertolt Brecht

http://www.darmstadt.gmd.de/SCHULEN/BBS/bbs_11.html
Bertolt-Brecht-Schule 11-er-Info

http://www.darmstadt.gmd.de/SCHULEN/BBS/
Bertolt-Brecht-Schule Homepage

http://www.quattro.com.br/passage/artaud.htm
Passage/Cem Anos de Artaud

http://astro.uchicago.edu/home/web/duvernoi/artaud.html
Artaud Manifesto

http://www.khm.de/~robot/artaud/
Focus Artaud Archive by date

http://www.brat.org/artaudevents.html
Artaud Events

http://filament.illumin.co.uk/ica/Bulletin/artaud/artaudgenet.html
Incarcerated with Artaud and Genet

http://www.esfm.ipn.mx/~eduardo/poesia/artaud/artaud.html
Antonin Artaud

http://filament.illumin.co.uk/ica/Bulletin/artaud/
My Life and time with Antonin Artaud

http://www.worldnet.fr/~hubert/Artaud/home.html
Antonin Artaud

http://www.theatre-central.com/dir/res/school.html#History
Theatre Central Resources: Scholastic and Educational Resources

Sobre o teatro – Sites não-nacionais

http://www.theatre-central.com/dir/res/
Theatre Central: Directory of Theatre Resources on the Internet

http://www2.scescape.com/small-cast_one-act_plays/links.htm
Present Web Links

http://classics.mit.edu/
The Internet Classics Archive

http://members.gnn.com/teatrov/index.htm
Teatro Vision Home Page

http://www.geocities.com/Athens/Acropolis/4445/
The@tropolis's NEW Home Page at Geocities

http://www2.scescape.com/small-cast_one-act_plays/
Small-Cast One – Act Guide On-line

http://www.warwick.ac.uk/fac/arts/Theatre_S/THEATRON/index.html
Welcome to Theatron

http://www.aec2000.it/siae/burcardo/fotograf.htm
Burcardo – L'archivio fotografico

http://www.interlog.com/~artbiz/
Theatre Network Magazine

http://waapa.cowan.edu.au/lx/#Oganisations
The WA Academy's Lighting Links – Sponsored by The Kilowatt Co

http://www.siue.edu/COSTUMES/history.html
The history of costume by Braun & Scheider

Instruções para uso do CD-ROM

Por favor, ler atentamente antes de usar o CD pela primeira vez.

Algumas instruções importantes para rodar o CD-ROM do LUME.

1) O CD-ROM roda em Windows 95, 98, 2000 ou Windows Millenium.

2) A configuração ***ideal*** para rodar o CD-ROM é em um micro *Pentium* 200 Mhz ou superior, com 64Mb de RAM ou superior e CD-ROM de 24x ou superior. Porém o CD-ROM foi testado em máquinas bem menos potentes e roda normalmente. A configuração mínima testada foi um 486DX2 com 16Mb de RAM e velocidade do CD-ROM de 4X. Nesse último, apesar de rodar, o usuário perceberá uma grande lentidão, principalmente nos vídeos e trocas de telas.

3) Para melhor visualização das imagens e vídeos, se possível, configurar o monitor para **High Color** ou **True Color (24 ou 32 bits)**. Para tanto siga os procedimentos abaixo:

- Clique em **Iniciar** na *Barra de tarefas* do *Windows;*
- Corra o cursor até **Configurações,** clicando em **Painel de Controle;**

- Clique no Ícone **Vídeo;**
- Clique em **Configurações.**

No Item **Paleta de Cores** escolha a opção **High Color** ou **True Color (24 ou 32 bits).** Depois, siga as instruções das janelas que irão aparecer. Normalmente será necessário reinicializar o micro.

Obs: Em alguns micros, essa opção não existe, pois o drive do monitor não suporta a opção ***High Color*** *ou* ***True Color.*** *Nesse caso você poderá alterar o drive do monitor, clicando em* ***Alterar tipo do monitor...,*** *posteriormente clique em* ***Alterar...*** *na opção Tipo de Adaptador, depois clique na opção* ***Mostrar todos os dispositivos.*** *Verifique na lista que aparecerá na tela se existe alguma opção de dispositivo com opção* ***True Color (24 ou 32 Bits).*** *Escolha um deles e, posteriormente, siga as instruções que irão aparecer na tela.*

Se mesmo assim não for possível mudar a configuração do monitor para ***High Color*** *ou* ***True Color,*** *não se preocupe, o CD-ROM rodará normalmente com o monitor setado em* ***256 cores.*** *Você somente perderá na definição das cores.*

4) O CD-ROM foi programado para rodar em uma resolução de tela **640 x 480.** Se o seu monitor estiver configurado na resolução **800 x 600,** o CD-ROM rodará normalmente, porém não em tela cheia, mas em uma janela centralizada. Se, mesmo assim, desejar modificar sua resolução de tela, siga os mesmos procedimentos do item **3** e escolha a resolução desejada no item ***Área de Trabalho,*** localizada ao lado de ***Paleta de cores.***
5) Para "rodar" o CD-ROM **não é necessário qualquer tipo de instalação.** Existem duas maneiras de iniciá-lo:

- Clique em **Iniciar** na ***Barra de tarefas*** do *Windows;*
- Clique em **Executar;**

Na caixa de diálogo digite **x:lume.exe,** onde **x:** é a letra correspondente ao *drive* do CD-ROM. Geralmente ele é nomeado como **d:,** mas se você possui dois HDs ou outro periférico em **d:,** ele deverá ser **e:** ou ainda **f:**.

- Clique em **OK.** O CD-ROM deverá iniciar normalmente;
- Uma outra maneira de iniciar o CD-ROM é através do **Explorer,** com um duplo clique no arquivo **lume.exe,** que deverá estar listado nos arquivos do CD-ROM.

SE O CD-ROM RODAR CORRETAMENTE, PULE PARA O *ITEM 7*, SENÃO, LEIA ATENTAMENTE AS INSTRUÇÕES DO *ITEM 6*.

6) Se ocorrer algum erro ao tentar iniciá-lo, ou ainda, o *drive* não reconhecer o CD-ROM, por favor, siga os seguintes procedimentos:

- Clique em **Iniciar** na *Barra de tarefas* do *Windows;*
- Corra o cursor até **Configurações,** clicando em **Painel de Controle;**
- Clique no Ícone **Sistema;**
- Clique em **Configurações;**
- Nessa tela, no item *Configurações Avançadas* clique em **Sistema de Arquivos...;**
- Escolha o item **CD-ROM;**
- Nessa tela, na opção *Otimizar padrão de acesso para:*, escolher a opção **Sem leitura para frente.**
  Clicar em **OK** e posteriormente **OK** novamente. Deverá aparecer uma tela pedindo para reinicializar o sistema. Confirme a reinicialização e depois tente rodar o CD-ROM novamente.

Se o CD-ROM mesmo assim não rodar, favor contatar Renato Ferracini pelo telefone *(0xx19) 3289 9869*, ou envie um e-mail para *lume@unicamp.br*, dizendo a men-

sagem de erro que aparece ao iniciar o CD-ROM e a configuração completa de seu micro. Informar também a versão do Windows, o tamanho do HD, a quantidade de memória RAM e a marca e velocidade do drive de CD-ROM.

7) Antes de iniciar a navegação pelas informações, por favor, atente para os seguintes tópicos:

MUITO IMPORTANTE: Toda a navegação do CD-ROM é realizada, salvo casos especiais, com apenas **UM** clique do botão esquerdo do *mouse*. Em alguns casos, se por acidente, você der **dois cliques** para realizar a navegação, poderá haver sobreposição de telas e a visualização das informações ficará completamente prejudicada. Caso isso ocorra, clique sobre o botão **Menu Principal,** dessa forma, as telas voltarão ao estado normal. Caso este botão não esteja sendo visualizado na tela, em função, justamente, da sobreposição de imagens, corra o cursor para o **canto inferior esquerdo da tela** e procure o botão. Ao passar o cursor sobre a área do botão ele automaticamente aparecerá.

Se você está entrando pela primeira vez no CD-ROM é extremamente importante que você leia **atentamente** todas as instruções contidas no tópico **AJUDA,** que será encontrado logo na primeira tela do CD-ROM. Nesse tópico estão contidas todas as dicas e procedimentos para navegação pelas informações disponíveis no CD-ROM.

Lume

Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais
COCEN – CGU – Unicamp

Coordenadores
Suzi Frankl Sperber
Ivan Santo Barbosa

Corpo de atores pesquisadores
Carlos Roberto Simioni
Ricardo Puccetti
Ana Cristina Colla
Jesser de Souza
Raquel Scotti Hirson
Renato Ferracini
Naomi Silman

Secretaria e Administração-geral
José Divino Barbosa

Apoio técnico
Nair Barbosa Pinto
Patrícia Lima de Oliveira

Contatos
Endereço para correspondência
Caixa Postal 6058 – CEP 13083-970
Unicamp – Campinas – SP

Endereço da sede
Rua Carlos Diniz Leitão, 150
Vila Santa Izabel – Barão Geraldo
Campinas – SP – CEP 13084-310

Telefone/fax (19) 3289-9869
e-mail lume@unicamp.br
Home-page www.unicamp.br/lume